الألف كتاب (الثانى) ٢٥

هذا الكتاب
ملك الأستاذ الدكتور
رمزي زكي الطرس

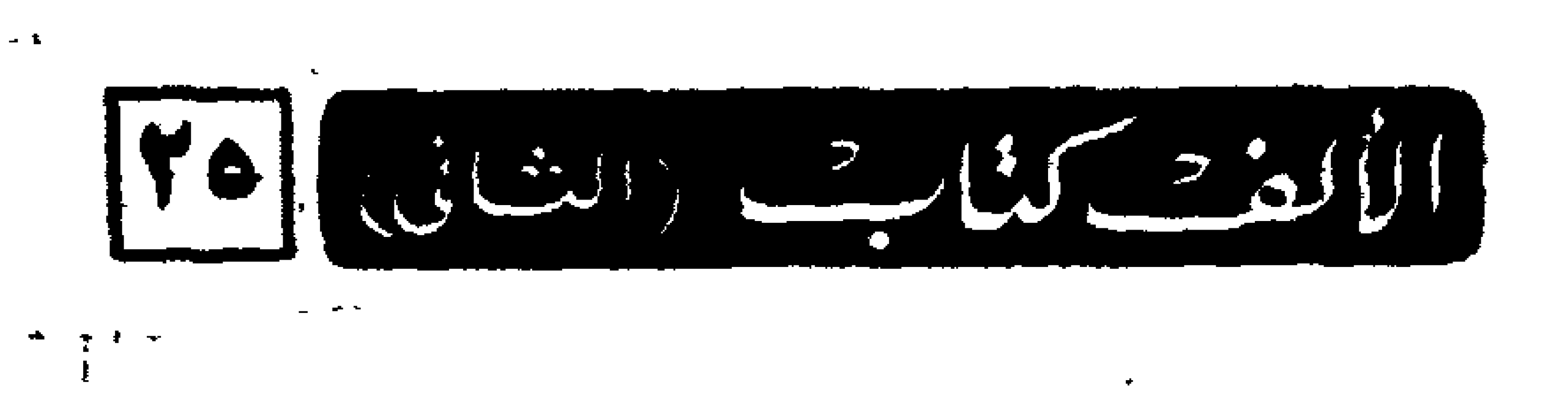
تحرير

ڤيكتور برومبير

ترجمة

نجيب المانع

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد



ستندال

مجموعة من المقالات النقدية

ستندال

مجموعة من المقالات النقدية

تحرير

ڤيكتور برومبير

ترجمة

نجيب المانع

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد
١٩٨٦

مقدمة

بقلم ڤيكتور برومبرت

- ١ -

كان عقل ستندال الذي لا يكنّ احتراماً لاشياء كثيرة والمستأنس الى ما هو متناقض وتخريبي، قد ارتفع بحالة انعدام التماثل مع الناس الى حد جعل من انعدام التماثل ذاك فناً من الفنون الجميلة. وهذا الانجاز وحده يحبّبه الى القارىء الحديث. الا ان عدم التماثل مع الناس ليس قضية من قضايا الاختيار مطلقاً. ولقد اوقع مزاج ستندال عليه عقاب اتخاذ التوازن غير المستقر المفعم بالخطورة. وبدا ستندال انه ينتعش بفعل التوترات والتناقضات. وهو اذ وُلد في اسرة بورجوازية ريفية متلبدة الاحساس فقد رأى نفسه انساناً عالمياً متفجراً. ثم انه اذ كان حالماً خجولاً فقد اراد ان يصبح محللاً بارد الاعصاب ورجلا من رجال الافعال والاحداث. كان يحنّ الى فتح قلبه وان يعترف في كتاباته ومع ذلك فما من شيء كان يبعث فيه المتعة مثل حجب عاطفته وتضليل قرائه. كان فرنسياً ذا تمرد معلن ضد فرنسا وبوناپارتيا مع توق الى النظام القديم الذي كان سائداً قبل الثورة الفرنسية، كما كان جمهورياً يحمل في نفسه اشمئزازاً شديداً تجاه عقلية الغوغاء، ثم انه كان كاتباً متنقلاً تنقلاً لا يستقر له قرار ومع ذلك فقد كان بحاجة ماسة الى الحظوة بالرضى والصداقة - فستندال على ذلك يبدو فعلاً تجسيداً للنقائض والانفلات من الطاعة. ورفضه ان يذعن يمتد الى مستلزمات شخصيته نفسها.

الظروف التاريخية او بالاحرى الاستجابة الحادة للوتيرة السريعة التي كانت تجري في الاحداث المعاصرة له، تفسر الى حد كبير هذه التشابكات والتعقيدات الفتّانة لديه. ربما كان ستندال اول كاتب اوربي يصير مقتنعاً قناعةً لا رجوع عنها بأنه لم يعد في الإمكان الحياة على القيم الموروثة. فستندال الذي ولد في سنة ١٧٨٣ اي قبيل سنوات قلائل من الثورة ترعرع خلال فترة الانفجار الحاد ودخل المدرسة تحت ظل حكم المديرين وصار مراهقاً مع مجيء الفترة القنصلية وبلغ سن الرجولة تحت ظل امبراطورية نابليون كما شارك في الاخفاق النابليوني في روسيا وكتب نصف كتبه خلال عودة الملكية والنصف الاخر خلال ملكية تموز ومات في سنة ١٨٤٢، أي قبل سنوات قلائل فقط من العاصفة الثورية التي كانت ستجتاح فرنسا وتهزها. ويمكن للمرء ان يقول ان حياته قد عيشت تحت هاجس الثورة ومدلولها بالذات. وفوق ذلك فهو قد وثب على قرنين اثنين - اي عالمين - وثوباً لم يفعله اي من «معاصريه» بين الكتاب: فبلزاك وهيغو ودي ڤيني وهم كلهم رومانسيون في الحقيقة، قد ولدوا جيماً بعد الثورة وكانوا ما يزالون صبيةً عندما سقط نابليون. فستندال كان اكبر منهم سناً وقريباً منهم من حيث التاريخ الأدبي، وهو ومع ذلك بعيد عنهم من حيث العمر والتجربة، ولهذا فان هذه الأمور لم تفعل سوى انها زادت من احساسه بانعدام الموطن وادراكه المأساوي للزمان والتغيير.

فالطبيعة الخاصة «بالحداثة» في كتابات ستندال والبارزة بروزاً باهراً مدينة بالشيء الكثير لهذا الأدراك للمصير التاريخي. ذلك ان التاريخ في زمانه لم يعد في الإمكان معاملته بتجرد علماء الآثار اي كونه سياحة في الزمان. فلقد صار التاريخ قوة مُفَجّرة آكّالة، تياراً يكتسح الامم والافراد ويضعهم في صراع احدهم تجاه الآخر. والتوالي المتسارع للانظمة السياسية في حياة ستندال جعل منه شاهداً على التسارع غير الاعتيادي للتاريخ. وهو بمعية جيله صار مسكوناً بل لا شك انه صار منتعشاً ايضاً بفعل مبادىء انعدام الاستقرار والزوال والتحول نفسها. وجعلت منه رؤياه الزمنية الحادة ملاحظاً شديد الحساسية لدرجة غير معتادة لكل الظواهر الاخلاقية والإجتماعية. وكثيراً ما اعاد القول - وأعادته لهذا القول في «البريد

الانكليزي » اصبح لحناً معاوداً حقيقياً - اعاد القول معلقاً على تعايش اجيال عديدة قرب بعضها بعضاً في الزمان، ولكنها مغتربة اغترابا لا علاج له بعضها عن بعض بفعل اساليب التعليم المتباينة والتجاريب غير المتناظرة. وصار الحوار بين هذه الاجيال شبيهاً بالمستحيل. فهناك الآباء والابناء: وروايات ستندال تضع وضعاً دراميا لا ينقطع هذه الثيمة من الأجيال المتصارعة. وحتى الاخوة اخذوا يشعرون بالاغتراب احدهم عن الاخر. وبهذه الثيمة كان ستندال يتناول واحداً من إهتمامات عصرنا العظمى.

وكانت القضايا السياسية تحمل لدى ستندال انسحاراً لا انتهاء له. وكان في مقدوره ان يراها كرقص هازل وقوة درامية في آن واحد. ومهما تكن للحدة التنويمية مغناطيسياً التي ينغمر فيها ابطاله وهم يدخلون عوالم احلامهم الخاصة او المنطق الجدلي الشديد الخفاء في قضايا الحب، فان الضرورة السياسية تشكل على الدوام التركيب التحتاني لرواياته. وعلى الرغم من انه قال قولاً ساخراً مفاده ان السياسة في الرواية شيء غير منسجم مثل طلقة مسدس في قاعة للموسيقى، فقد كان لديه شك يفيد ان في عدم الانسجام ذاك تكمن حقيقة اعمق. واصالة ستندال بوصفه «واقعياً» تكمن في الحق وبالدرجة الاولى في فهمه انه ما من مصيرٍ فرديٍّ يمكن عزله عن الاحداث والتيارات التي تجعل منه ضحية لها. فقد احس ان طلقة المسدس جزء من الاحتفال الموسيقي.

لم يحظ انجاز ستندال بوصفه صحافياً ومعلقاً سياسياً بالعناية التي يستحقها على الدوام. ذلك انه كان حسن الاطلاع على نحو غير معتاد. فهو اذ كان قارئاً نهماً للصحف فقد انشأ ايضاً صداقةً مع رجال مثل البارون دي ماريست (وهو موظف مهم في رئاسة الشرطة) وجوزيف لانكي (المساعد الشخصي لوزير الداخلية ديكاز) وقد قدما له شذرات سياسية استطاع هو ان يُطَعِّم بها المقالات اللاتحصى التي كان يكتبها من غير توقيع لعديد من المنشورات البريطانية. وهذه المقالات التي جمعها هنري مارتينو في خمسة مجلدات من «البريد الانكليزي» تشكل سجلاً حرّيفاً شَخَّصَ فيه المؤلف المقبل لرواية «الأحمر والأسود» المساوىء الكثيرة لنظام عودة الملكية

وتقدم تصويراً حاذقاً، وان لم يكن محايداً على الدوام، للطبقات المختلفة والجماعات المهنية: فهناك المغالون في ميولهم الملكية، وهناك الأحرار ثم الارستقراطية المالية وطبقة التجار والحكام القضائيون ورجال الجيش ورجال الدين وجماعات الريف الذين بيدهم سلطة ما. وحتى كتبه عن السياحة وعن الفن تتركز على المشكلات الإجتماعية والسياسية. فكتابه «روما ونابولي وفلورنسة» (ومما له دلالته انه الكتاب الاول الذي يوقعه باسمه المستعار وهو ستندال) إنما هو في الحقيقة مَعْنيٌّ الى درجة كبيرة بالاستهجان الهجائي لايطاليا ما بعد نابليون وقد سيطرت عليها الكنيسة والنمسا الحاقدة الرجعية.

إلا ان احساس ستندال المأساوي بالتاريخ والسياسة يذهب على اية حال الى ابعد من الهجاء. انه احساس تنبؤيٌّ على نحو غريب بشأن اكثر المشكلات الحاحاً في أيامنا هذه. فحرب جوليان سوريل (بطل الأحمر والأسود) مع المجتمع ليست مجرد عراك على السطح يضع في المواجهة كبرياءَ رجل ما تجاه كل انواع الناس العديمي الاستنارة، ذلك انها حرب تنْبيء بالحرب المريرة بين الطبقات (ليس لديَّ شرف الانتساب الى طبقتكم) هذا ما قاله قولاً ساخراً مخاطباً محلفيه في المحكمة، وهذا ما يفسر السبب في أن النقاد الماركسيين الذين يكون توكيدهم بالطبع احاديَّ الجانب يعتبرون روايات ستندال نماذج ممتازة لـ «الواقعية النقدية».وعمل ستندال برمته يبدو صدى لقولةِ نابليون بأن الكتاب الحديثين سيجدون في السياسة احساساً بالقدر ليس اقل تسلطاً من ذلك الاحساس الذي الهمَ كتاب المآسي الاغريق. ومع هذا فليس هنا من جاذبية سرية خفية كامنة في التاريخ - بل العكس هو الصحيح تماماً. اذْ كما يذكرنا ايريك او يرباخ فان ستندال محصَّنٌ ضد التاريخية الرومانسية. وفي الحق بدا انه يحدس كيف يكون من اليسير على التاريخ ان يصير نوعاً من انواع الطغيان.

وصور الطغيان تملأ صفحات كتبه. وقد تبدو لأول وهلة تلك المؤامرات الرهيبة والتحوطات التي لا نهاية لها والرسائل السرية انها شبيهة بالألعاب الخاصة لخيال يتمتع باخافةِ نفسه ويسعى للبحث عن اللذة في احلام تتناول

الاضطهاد. ومع هذا فان كل تلك الأمور تشير الى هاجس ذي دلالة مهمة: الرعب الدائم للدولة البوليسية. كلها تشير الى عالم صارت فيه الوشاية والقهر من الحقائق اليومية - عالم صارت فيه العين السياسية المتوغلة في كل شيء والمتدخلة في كل شيء قد غزت او تكاد تغزو الضمير الفردي. فبرج فارنيزه في رواية ديربارم ليس على الاطلاق اختراعاً من اختراعات حكايات الاطفال او حكايات الجان. ذلك ان ستندال لا يمكن له ان ينسى مطلقاً ان رجالاً مثل سيلڤيو بيليكو ومارو نشيللي كانوا يَتَعَفَّنُون في اقبيتهم في السجون الانفرادية مثل السجن المخيف سبيلبرغ. وفي الحق ان قلعة سبيلبرغ تلقي بظلها الرهيب على دير بارم الذي كاد يكون مكاناً مشمساً لولاها. وبارما «ذلك البلد المشحون بالتهديدات السرية» إنما هي بكل وضوح ترمز الى عالم يعرض للخطر كرامة الانسان ذاتها. ذلك ان الكوميديا المأساوية السياسية هي تحذير مستمر بشأن مخاطر الانحطاط البشري. والصلاة التي غنيت بعد شفاء سجانهم وقد جرى غناؤها عن طواعية (وعلى حساب المسجونين الخاص!) من قبل السجناء في القلعة تكشف عن العمق الذي يمكن للانسان ان يهبط اليه بحق صورة الانسان وتشير منبئةً عن مستقبل بعض الأمور المرعبة الرهيبة التي جرت في فترتنا الحالية المعذبة.

في وجه مثل هذا الطغيان تكون المشكلة - كما يوحي بذلك عنوان مقالة ايرفنغ هاو المهمة - قد صارت مشكلة بقاء. فاذا كان ستندال يتحدث بمثل هذه المباشرة الى القارىء الحديث فان ذلك يجري دون شك، وبطريقة او اخرى من الطرق، على أساس ان عمله برمته مجهود موجه نحو استنقاذ فكرة الفرد من افلاس المذهب الانساني. فالمشكلة المسيطرة هي كيف يتسنى لنخبة ذات قلب وعقل ان تنقذ نفسها ضد هجمات اي نوع من الطغيان عليها من دون ان تقوم في الوقت نفسه بالتنازل عن قيمها والاستسلام للاحكام المطلقة. كان ستندال من غير شك واحداً من اوائل الكتاب الاوربيين الذين تهيأ لهم ان يشخصوا مرضَ السلطة والحكم المطلق. ثم انه كان واحداً من الاوائل الذين هم، كما عبر عنهم ايرفنغ هاو تعبيراً جيداً، يتحدثون باسم مثقفين هامشيين «لا مكان لهم». فالتغرب لا بد ان

يكون في حقيقة الامر الكلمة الجوهرية حينما نريد معالجة ادب ستندال.
هناك اكثر من المصادفة العابرة في التماثل بين النهايات في السجن التي اصابت كلاً من جوليان سوريل بطل الأحمر والأسود وبطل البير كامو في الغريب وهو ميرسو. فلقد حكم عليهما المجتمع ومع ذلك فقد وجدا كرامتهما وخلاصهما في ان لا يلعبا لعبة المجتمع وفي ان يتقبلا «زنزانتهما» الخاصة بكل منهما. فشخوص ستندال كلها «غرباء» مثل اوكتاف في قصة «ارمانس» ولوسيان لوفان في الرواية المسماة بأسمه وفابريس في رواية دير پارم ولاميل في القصة المسماة بهذا الاسم - كل هؤلاء، بما فيهم النساء المتكبرات اللواتي يجدن ملاذاً في جبائهن وتحريراً في حبهن، وكل الذين يتعلمون تعلماً عسيراً مرهقاً كيف يقاومون الضغوط المهينة التي يوقعها العالم عليهم.

وفي الصراع من اجل الاستقلال ومن اجل البقاء نرى بطل ستندال المتغرب لا يمتلك سوى اسلحة قليلة. وهي ليست كلها اسلحة نبيلة على الدوام، ولكنّ عليه ان يستخدمها دفاعاً عن النفس. وان فن النفاق وفن التظاهر الواعي المسيطر عليه من بين الاسلحة الاشد فعالية. وهنا ايضاً نجد ستندال تنبؤياً في كتابته. فأمثال ستالين وهتلر في عصرنا قد اضطهدوا المثقفين، ولكن هذا يعود بالدرجة الاولى الى انهم عرفوا ان المثقفين - كما عبر عن ذلك بريس باران تعبيراً محكماً - هم اولئك الذين يعرفون افضل من غيرهم كيف يقولون نعم بينما هم في الحقيقة يعنون لا. في كتاب «العقل الاسير» وهو واحد من اعظم الكتب كشفاً في عصرنا يشير الكاتب البولوني زيسلان ميلوز الى ممارسة الكتمان على انها الطريقة الوحيدة للابقاء على حياة خاصة وافكار غير مرغوب بها تحت ظل حكم قسري. والكتمان كما وصفه غوبينو في دراسته لفلسفات اسيا الوسطى ودياناتها، هو فنُّ حماية اعمق عقيدة لدى الشخص بان يستنكر علناً فكرته الحقيقية وتقديم المديح اللفظي للذين لا يؤمنون بواسطة القيام بالشعائر المطلوبة وذلك بالكمال والمتعة الخبيثة التي يمتلكها الممثل. وستندال[1] مثل جوليان سوزيال، ينزلق احياناً وينسى تمثيل دوره. ولكن غالباً ما يحدث انه هو وابطاله يمارسون شكلا «بيليا» (نسبة الى هنري بيل وهو اسم ستندال الحقيقي الاصلي) من

الكتان على مستوى من الاتقان الفني البالغ الكمال، بل حتى انهم يحبون كل ما يعتدي على حريتهم الداخلية ذلك ان المعوقات والقيود تظهر افضل ما فيهم.

نبرة ستندال بحد ذاتها تحريضية. فهي لكونها غير مقيدة ولأنها جريئة تقوم بجر القاريء معها في حالة من حالات الاشتراك (الجرمي). فأسلوبه وتقنيته يعلنان عن مزاج تدميري. وستندال الذي هو عدو لدود للكليشيهات والميوعة العاطفية يشك في اي شكل من اشكال التزوير ويشن حرباً لا هوادة فيها ضد كل مظاهر الرياء والروح التقليدية. وتقنيته الادبية لا تقل «حداثةً» عن حدسه بشأن التاريخ وكونه الكائن التذل في عصرنا. وستندال السيد القدير في مجال الايجاز والتعبير المضغوط الذي لا يعلن قدر ما يخفي وفي مجال الحذف المقدر ادراكه. وسرعة انتقالاته تدعو الذكاء الانساني الى الشعور بالمتعة بسبب ما ينال من اطراء جراء هذا التحدي. وجدلياته بين العاطفة والتحليل وبين الدقة والحماسة، وقد استكشفها استكشافاً مقتدراً الناقد جان بيير ريشار (في مقالته المدرجة بهذا الكتاب) كلها تخلق جواً من الغموض الذي يكون معه الاستسلام للعاطفة امراً مكبوحاً على الدوام بفعل متطلبات العقل الواعي بنفسه وكيانه. ومثل هذه التوترات الداخلية لا تمنح راحة كبيرة للقاريء الذي يحب ان يرى وجهة نظر قطعية باتة حاسمة. وستندال لا يقدم راحة. وفوق كل شيء طور ستندال التقنية الحديثة بشأن مجال محدد للرؤية وليس ذلك فقط لدى تناوله الشهير لمعركة واترلو التي تُرى من خلال وعي فردي خاص (وليس من خلال عقل المؤرخ العارف بكل شيء والمرتب لكل شيء) ولكننا نجد ذلك ايضاً في كل واحدة من رواياته وهي تثير أمامنا تجربة الابطال المباشرة للعالم المحاط بأفاقهم الخاصة بهم هم. وعلى هذا فان شخوص ستندال هي في الوقت نفسه «مدركة» ادراكاً عالياً وقادرة على ان تكون عمياء عمى كبيراً، ولكن هذا الانغلاق داخل وعيهم الخاص بهم يحمي حياتهم الداخلية ويمنحهم حرية متابعة حلمهم المخصوص واللحاق به.

هذه الحرية الوجودية لدى شخصيات ستندال ربما تكون هي اصالته المذهلةَ أعظم الاذهال. فالمرء لا يجد هنا اي واحد من تلك التعريفات التي يقوم الروائي بموجبها، وهو يلعب لعبة كونه الها او طاغية في روايته،

بتجميد الحقيقة السايكولوجية الحية. فاذا ما بدا كل من جوليان سوريل وفابريس ديلدينغو منذ البداية على هذه الدرجة من السذاجة وعدم الاستقرار فلأن المؤلف يرفض ان يجعلها سجينين لجوهرها المفترض افتراضاً. فعلى العكس من بلزاك الذي تكون شخوصه على الدوام التجسيد الدينامي لتجريد ما فان ستندال لا يخلق انماطاً محددة مسبقاً ولا مواقف مقررة من قبل. فهو يبدو انه يعلن قبل قرن من ظهور اندريه مالرو ان الانسان هو ما يفعل وليس الانسانُ هو ما يُخفِي. فليس عجباً اذن ان الكتاب من جيلنا الوجودي قد انجذبوا نحو ستندال. ذلك ان ثيمته الرئيسية هي الحرية ايضاً، الحرية السياسية بالتأكيد ولكنها بالدرجة الاولى الحرية الميتافيزيقية والحرية النفسانية: الحرية وهي المكتَشَفة في الحب وفي السجن وفوق كل شيء الحرية التي يجري اكتشافها خلال فعل الحياة نفسه. وستندال الذي لا يعرف شخوصه مطلقاً ولا يحددهم، يدعهم (او اذا صح القول يرغمهم على) ان يكتشفوا انفسهم. وطرائقه الادبية (كتدخلاته الساخرة وتعليقاته وادعائه بانه مندهش والايقاعات التحكمية في طريقة روايته للحكاية وارتجالاته الظاهرة) تكون ابعد من ان تضع شخوصه القصصية في المصيدة اذ انها تبدو طرائق تمنح شخوصه حرية اكتشاف انفسهم. وفي الحق ان الابطال الستنداليين يقومون بلا انقطاع باجراء كشوفات من هذا النوع. وهم اذ يكونون متحررين من التعصب المسبق فانهم ايضاً لم يقوموا بتعريف انفسهم او تحديدها. نعم يلاحظون انفسهم ويحكمون عليها ويراقبون انفسهم وهي تحيا وتمثل ولكنهم لا يعرفون انفسهم بعد. ولذلك يحدث احساس دفين من اللوعة والحث على المضي قدماً في البحث عن شيء ما.

والبحث عن الحرية هو على هذا الاساس مرتبط ارتباطاً حميماً بالبحث عن الهوية وعن اللغز المحير للشخصية. وهما لغز وبحث يفسران الى حد كبير دافع السيرة الذاتية المتسلط على ستندال. فالنصوص التي لا تحصى والتي اكتشفت ونشرت بعد وفاته تشهد على ملاحظته لذاته وتقييمه لها، تلك الملاحظة وذلك التقييم اللذين لا هوادةَ فيهما. فمنذ أيام مراهقته في باريس كان يحبّر يومياتٍ لا نهاية لها «ملاحظات نفسانية» وحكايات

شخصية وتحليلات و «استشارات» وكلها تكشف عن توجه يكاد يكون طاغياً لرؤية نفسه كشخص وكموضوع معاً، وهذا ما وصل الى ذروته في تحفتين رائعتين من تحف السيرة الذاتية هما «ذكريات الذاتية» و «حياة هنري برولار». ففي هذين الكتابين يَرْقَى كاتب السيرة الذاتية الى مرتبة الفنان. وطرافتها الحقيقية لا تكمن على اية حال في التفاصيل الحية الكثيرة والحكايات الطريفة والذكريات التي تقدمانها، ولا كذلك في الظلال الخفية التي يشخص بها ستندال حساسيته. ذلك ان ماله اهمية في هاتين السيرتين الذاتيتين هو طريقة الاستكشاف وحالة البراءة التي يواجه معها ستندال نفسه والطبيعة الاشكالية لتناوله الموضوع. وهذه النصوص المتأثرة باعترافات جان جاك روسو تختلف اختلافاً حاداً عنها وذلك في زاوية النظر الجوهرية: فقد كُتِبَتا لا من اجل تسويغ الرجل الذي يتحدث عن نفسه بل ابتغاء اكتشافه. فالنظر تلسكوبياً للماضي والحاضر والالحاح الذي يكاد يكون پروستياً على ذاكرة غير مسيطر عليها وغير عقلانية، كل هذه الأمور تنحو نحو الاكتشاف في الزمان لحقيقة سايكولوجية سائلة.

ستندال وهو متحير في لغز شخصيته ومشتبك مع الصور المتضادة التي يعرضها في اذهان الناس الاخرين، يسائل نفسه دائماً هذا السؤال المزدوج «من أنا؟» «ماذا كنتُ؟» وهو يدرك ادراكاً حزيناً ان العين لا تستطيع ان ترى نفسها. وهو الى حد كبير مثل شخوصه القصصية يشعر بانه مرغم على البحث عن اشد القضاة قسوة. ولكن سيرَتَي «ذكريات الذاتية» و «حياة هنري برولار» تكشفان ايضاً الى اي حد وقع مؤلفها في الشرَك بين ان يكشف عن نفسه وبين الخوف من ان يتغلغل في داخليته شعور آخر. وعلى هذا فالعين تلعب هنا دوراً مجازياً اساسياً. فان لا يُكتَشَفَ المرءُ يصبح أمراً على مثل اهمية ان يُكْتَشَفْ. ومن خلال تناقض غريب ولكنه عميق المعنى يصبح ارتداء القناع وفن الاختفاء الفكري والكذبة التي من شأنها ان تحمي الكائن الداخلي، عاملةً كلها في آن واحد كوسيلة من وسائل الدفاع عن النفس واسلوب من أساليب الكشف عن الذات. كل شخوص ستندال مُلاحَقَة بهاجس الحاجة الى تعرية ضميرها لأنْفُسِها واذا اقتضى الأمر فمن طريق تغيير حيواتهم بل حتى تغيير هوياتهم. فاوكتاف بطل قصة

« ارمانس » متعطش الى ان تكون شخصيته الحقيقية مخفية عن العيون. اما مينا دي فانغل فهي تذهب الى ابعد من ذلك بحيث تغير لون بشرتها. وستندال يعترف في السيرة الذاتية « ذكريات الذاتية » (أرغب في ارتداء قناع بكل سرور).

لعل هذا البحث المتحيرّ عن الذات لا يكون اشد وضوحاً في اي مكان من وضوحه في حالة لوسيان لوفان الذي يعلم انه لا يستطيع ان يكون متأكداً من أي شيء بحق نفسه هو. ولوسيان إذْ يكون غير قادرٍ على التنبؤ بعواطفه مقدماً وهو مندهش دائماً بردودِ أفعاله نراه يحاول لعب كل انواع الأدوار. غير ان انعدام الاستقرار لدى لوسيان والمعوقات التي تضعها نفسُهُ امامه تعبر كلها تعبيراً نموذجياً عن شخوص ستندال كافة. وان ثيمة البحث عن الاب التي تجري خلال رواياته كلها لهي ظاهرة لهذا البحث عن الهوية. وعلى ذلك فان ستندال يخلق عديداً من الآباء لابطاله (القسيسان شيلان وبيرار، والماركيز دي لامول بالنسبة لجوليان سوريل في رواية الأحمر والأسود والقسيس بلانيس والكونت موسكا بالنسبة لفابريس في رواية دير بارم).ولكن الأب غير الصحيح يصبح في افضل الأحوال وسيلة للتحرر من سجن الابوة الحقيقية، فالاب غير الحقيقي لا يعطي صورة واضحة للبطل عن نفسه. فهذه الصورة لا يمكن لاية سلطة خارجية عنه ان تقدمها له. فمثل هذه المسئولية لا يمكن تحويلها. وطبيعة النظرة الذاتية الخالصة للبطل الستندالي ليست مجرد شكل من اشكال الانانية، اذْ انها الادراك الفخور بان كل وعي يجب عليه ان يبحث عن نفسه وان يخلق نفسه في خلال هذا البحث. ففعل الخلق وفعل المعرفة هما إذن مرتبطان احدهما بالاخر ارتباطاً وثيقاً. والطريقة الوحيدة التي يمكن معها لابطال ستندال ان يكتشفوا انفسهم هي بان « يجربوا انفسهم » تجريباً يكاد يكون مسرحياً. وبشأن هذه العلاقة بين ارتداء الاقنعة واكتشاف الذات نجد ان لدى جان ستاروبينسكي بعض الصفحات البالغة الروعة.

- ٣ -

هذا البحث عن الذات الواعي بنفسه والباعث على الشعور بالمفارقة الساخرة، وهذا التمثيل من اجل خدمة الحقيقة، يوضحان جزئياً لماذا كان ستندال يساء فهمه في غالب الأحيان. فهو اذ كان يبارز اشباحه الخاصة به بدا ايضاً انه يبارز قُرّاءه. وكل جيل من الاجيال قد خلق لنفسه صورة جزئية. فقراء سنة ١٨٣٠ رأوا فيه كلبياً ساخراً من اشد الناس كلبيةً وسخرية. اما الناقد تين واصدقاؤه في «الايكول نورمال» فقد ابدوا اعجابهم به على اساس انه الوريث العقلاني للرجل النظري في القرن الثامن عشر. واما زولا والمدرسة الطبيعية فقد اثنوا عليه لواقعيته. واما بالنسبة لجيل بورجيه وباريس فقد بدا له ستندال استاذاً عظيماً من اساتذة الطاقة البشرية، والأناني الأعلى الذي بدا طراز رومانسيته التحليلية وجراءاته الجارحة انها تدخلهم في نوع مخصوص من انواع العبادة. فستندال رقيق ومع ذلك فهو ساخر، غنائيٌّ ومع هذا فهو مهووس بالحقيقة. معقدُ الذهن وهو الى ذلك ساذج في الوقت نفسه - هذه الصورة المتلونة السريعة التغيير التي تنشأ في اذهان قرائه مدينة بالشيء الكثير لادراك ستندال المعذَّب بأن المؤلف ليس مشتركاً مع شخوصه وحدها فحسب ومع نفسه بل مع قارئه ايضاً - وان هذا الاشتراك وهذا التورط غامض اقصى درجات الغموض. وهنا ايضاً كان لا بد من وجود قناع.

هذا وان غوامض لهجة ستندال ونبرته يمكن ان تبلبلا القاريء غير المثقف وغير المتعمق. فالايقاع المتقطع في رواياته لا يسمح للذهن مطلقاً ان يوقف ايقافاً ثابتاً تلك المعاني المتحولة باستمرار. ثم ان الدقة النثرية الاعتيادية والغموض الشعري، والوهم وخيبة الأوهام، والكلبية الساخرة والمثالية ثم نفي القيم وتوكيدها. ثم المحاكاة الساخرة والالتزام العاطفي - كل هذه تتعايش فيما بينها وتتضارب وتتازج على نحوٍ ما في تركيبةٍ زئبقية لا تثبت. وحتى قاموس ستندال اللفظي يظل مزدوجَ المعاني: فغالباً ما تصير عبارات الثناء متخذة وظيفة هجائية. واعماق الصورة او منظورها يحمل مفارقة ساخرة على الدوام، ولكنها مفارقة ساخرة باعمق معاني هذه الكلمة.

ذلك انه ليس هناك شيء عابث بشأن المفارقة الساخرة التي يستخدمها ستندال. كل شيء قد يبدو لعبة - حتى السياسة والعاطفة. ومع ذلك فما مِنْ احدٍ استخدم فطنته بفعالية اكبر من اجل حماية فرحه وحزنه. وهذه المفارقة الساخرة التي تنتقم لستندال عن اسار قلبه بينما يكون هو متمتعاً فيها، المفارقة الساخرة التي تتظاهر من اجل ان توحي الجاءً اكثر وتكشف كشفاً اجود، هي في النهاية شيء على مثل الحالة الحلمية والحزن الباسم الذي كان عليه النور الخريفي الساطع على تلك، القلعة الرهيبة الرائعة، قلعة بارما.

كتاب قلائل استطاعوا ان يمارسوا ممارسة اشد مواظبة فنَّ التمويه او ان يحسّوا بحدة اعظم بالدافع الذي يحثهم على تغطية آثار مسيرتهم من ستندال. ان الامر كما لو ان ستندال كان خائفاً من عواطفه. والتدخلات النموذجية في رواياته لا تمثل رغبة المؤرخ في ان يكون على المسرح كشكل من اشكال التعمية حيث يخفي عن الانظار حماستَه من خلال انكارات ظاهرة وقولات جانبية لا يسمعها الاخرون الذي هم معه على المسرح والتي تكون قولات جانبية غادرة بالآخرين. ذلك ان هذه التدخلات المشحونة بحس المفارقة الساخرة تتراوح بين النكتة المرحة وتصل الى المزحة الوقحة. وهي تشتمل على عديد من «المواقف»: فهناك النبرة او اللهجة الأبوية المتعالية وهناك الدهشة المدعاة ثم هناك الشفقة الكاذبة والسذاجة الكاذبة وهناك ايضاً الملاحظة المتجردة كانها الفحص الطبي، يضاف الى كل ذلك الحكمة الدنيوية والازدراء المتحضر. ويبدو ستندال انه يخون عالمه المَتَخيَّل ولكنه يخونه من اجل ان يحمَيه حمايةً افضل. ويوجد خجل اساسي كامن في قلب هذه الستراتيجية من الكتابة: فالرغبة في الايصال تتصارع في كل لحظة بالادراك المؤلم وهو عدم القابلية على الايصال. وحين يكون المؤلف منعزلاً ومنسحباً فانه يلجأ الى الطريقة الساخرة المشحونة سخريتها بالتعارض والتناقض والمفارقة. فهو يُقَسّم نفسه ويُعَدّدها وذلك لكي لا يكون وحيداً. وعلى هذا فهو يتخذ دوراً ويجد سلوانه في خيانة موقوتة او فضح عابر لما يعتبره بالضبط اكثر الأمور اعزازاً وتقديراً لديه.

وهذه التوترات الداخلية المحيرة هي بلا شك عامل اساسي في مبدأ

الخليقة المهيمن على اعماله - عامل هو اعظم اهمية بكثير من كل النماذج والحبكات والمصادر الادبية. والرغبة غير الواعية في كبح جماح نفسه بل حتى في معاقبة نفسه تشكل قوةً ابداعية شديدة. وعليه فانه الى جانب ابطاله الشبان الجريئين الذين يعرضهم المؤلف الى المهانات والاندحارات التي تذكرنا بمهاناته واندحاراته هو، الى جانب هؤلاء نجده يخلق الصور البعيدة عن الاطراء لرجال في وسط العمر هم بكل وضوح صور كاريكاتورية لنفسه هو. فالدكتور سانفان الاحدب المغوي للنساء الفكه المزاج في الرواية الناقصة «لا ميبل» ليس سوى اشد الامثلة تطرفاً لاتجاهٍ مستديم من جانب ستندال في ان يعاقِبَ نفسَه ويُذِلَّها من خلال عمله القصصي. وبوصف ستندال مؤلفاً فانه يمتلك هذا الأمر بالاشتراك مع شخوصه: وهذا الامر هو انه ينغمر في تعذيباته ويبالغ في وصف اندحاراته. فهو حين يجعل نفسه مذنباً تجاه نفسه فهو يديم النظر بمرارة في مراراته الى حد تحويل ندمه الى فكرة ثابتة مسيطرة. ولكن مما يدهش ان هذا التأمل المهووس في مراراته وعذاباته يشحذ الخيال على التسامي فوق الواقع الفعلي وذلك من خلال التلاعب بفكرة «ما كان يمكن» ان يحدث. وعلى ذلك فان التقليل من شأن الذات يقدم فرضاً مفاده الدخول في فعلٍ وهذا امر يدعو الى الشعور بالتناقض. في السيرة الذاتية التي عنوانها «حياة هنري برولار» شخص ستندال تشخيصاً حاداً الطبيعة الخلاقة والتعويضية الكامنة في «تأملاته» فقد قال: انني اتأمل بدون انقطاع في الامر الذي يخصني وبفعل النظر اليه من مواضع عديدة تتخذها روحي فانني اصل الى رؤية شيء جديد، واجعله يُغَيِّر واجهته» ومن المثير ان نلاحظ الروابط الحميمية التي تصل بين المعرفة الكُلّيَّة التي يمتلكها الروائي وبين بحثه التأملي عن التعويضات. فعقل ستندال انما هو مسرح تكون فيه الحركات نفسها معاداً تمثيلها بتنوعات لا نهاية لها من الحالات النفسية.

وعلى نحوٍ مماثل من الارباك يحدث لدى القاريء غير المتدرب نجد التغييرات غير المتوقعة في الخطوة وكذلك التازجات في النبرة او اللهجة. وليست هناك حكاية في هذا المضمار اعظم دلالة على هذا النموذج من الصفحات التي تصف اشتراك فابريس في معركة واترلو. لقد اضفي كثير من

الثناء على ستندال لكونه الأول بين الكتاب الذين وصفوا معركة من المعارك من وجهة نظرٍ «واقعية» - اي بكل ما فيها من ارتباك ومن زاوية نظر شخصية واحدة وهي زاوية نظرة محدودة جداً. فنحن هنا بعيدون كل البعد عن الاوصاف الملحمية التقليدية حيث كل مشارك في المعركة وكل سلاح فيها وكل مناوشة وكل جرح يجري تبويبه ووصفه من قبل المؤلف العارف بكل شيء. هناك شيء كوميدي وطاريء في مجرد وجود فابريس على ارض المعركة. فهذا الكانديد الرومانسي (كانديد بطل حالم متفائل من ابطال فولتير: المترجم) المتعطش للاحاسيس ولضجيج الحرب إنما هو في حقيقة امره طفيلي بطولي. وبينما يقوده المؤلف من مفاجأة الى مفاجأة اخرى ومن عمل اخرق الى عمل اخرق آخر ومن تجربة مهينةٍ الى اخرى، يصبح من الواضح كل الوضوح ان هذه الصفحات فيها القليل جداً مما يشترك مع الوصف الواقعي ولكنها في الحقيقة حكاية تقلد البطولة تقليداً مضحكاً فهي محاكاة ساخرة بالمواقف الملحمية والتقاليد الملحمية.

وفي الحق يبدو الوضع فعلاً انه يشتمل على شيء من العناصر الجوهرية للملحمة: فهناك المشهد الضخم والجماهير الغفيرة وهناك بطل يرحل بعيداً ويلقي بنفسه بسلسلة من الافعال المشحونة بالمعوقات والنُذُر الغامضة كما ان هناك معارك تشتبك فيها جيوش برمتها وكذلك نجد ثقلَ المصير - ذلك ان مستقبل اوربا كله في كفة الميزان. ليس مدهشاً ان فابريس الذي قرأ بالضبط تلك الكتب التي تبعث الحماسة الفائقة في خياله يحلم بانه يحيا قصة من قصص الرومانس الرفيعة وان رفاقه الجنود زملاء بطوليون جاءوا مباشرة من صفحات تاسّو واريوستو. ولكن مع الاسف فان الحقيقة لا تحمل سوى مشابهة ضئيلة بالحلم الملحمي. ذلك ان ما اكتشفه ليس هو الشجاعة السامية ولا الكرمَ الرفيع ولكن الذي اكتشفه هو الغباء والانانية وارتباك الدهماء وهم في حالة انحطاطهم. وانه هذا الصراع بين الحقيقة التي يحلم المرء بها والحقيقة التي يعيشها فعلاً هو الامر الذي يقدم لنا التوترَ الدرامي. وستندال الذي يبدو انه يلتذ لذةً كيدية في تعريض فابريس لكل انواع المذلة (بما في ذلك سرقة حصانه!) يرينا كيف ان الحقيقة ترغم «بطله» على تكذيب حلم الصداقة الشهمة جزءً فجزءً. فان جنود الجيش العظيم (جيش

نابليون) لا يمتون بالتأكيد بأي صلة مع جيوش تاسو. والامر هو كما لو ان حكاية واترلو كلها في رواية دير بارم بمثابة العلاج الوحيد الممكن تقديمه لفابريس كي يشفى من اوهامه.

ولكن ليس هناك شيء اكثر تضليلاً من تفسير حكاية واترلو بانها عودة بسيطة الى الرؤية الصاحية الواضحة. فقد يذكّر فابريسُ المرءَ بكانديد ولكنه اضافة لذلك يحمل شيئاً من دون كيخوته. والاحلام لا تشفي بهذه السهولة. وقد لا تكون الحرب بعد تلك الحماسة النبيلة تحملها الارواح الواقعة بحب المجد، ولكن اذا لم يكن العالم ما يمكن ان يكونه او يجب ان يكونه فان هذا لا يمنع دون كيخوته من أن يحيا صادقاً مع نفسه. وحين يقوم ستندال بالمناوبة بين الغنائية الشعرية والسخرية وحين يخلق خليطاً كاوياً من الحلاوة المرة فانه يضع في البؤرة المزاج الشاعري لبطله. ذلك ان طبيعة فابريس الرومانسية والمثالية تقف بارزةً بروزاً واضحاً تجاه هذه الخلفية من المحاكاة الساخرة وانعدام الاهمية الشخصية لذاته. اما الشاعران اريو ستو وتاسّو فليسا هما في الحقيقة ذرائع من اجل المفارقة الساخرة مطلقاً. فمنذ الصفحات الاولى في رواية «دير بارم» نرى انهما رمزان للشعر السامي الرفيع. فالكونتيسة بينزانيرا تحلم بالقرب من بحيرة كومو بصحبة فكرية مع شعرهما الرقيق. وستندال في سيرته الذاتية نفسها يربط اريو ستو بالحنين الى الحب وبالصمت الشاسع في الغابات السحرية. والابتسامة الحزينة، الابتسامة التي هي على شيء من الأسى التي يبديها المؤلف في رواية دير بارم ليست عديمة المشابهة بالابتسامة التي ابداها الشاعر حين غَنّى يقول: -

«النساء، والفرسان والسلاح والحب واللطافات تتكفل بها الجسارة...».

وعناصر المحاكاة الساخرة وهي ابعد من تحطيم الوهم الشعري الغنائي، إنما تخدم هنا غَرَضَ الحماية وتكشف عن بطل شديد الحساسية الى اقصى الحدود جعلته خشونةُ العالم مرغماً على الذهاب الى منفى في داخل ذاته.

انه عالم مُتَخَيَّل مدهش حديث الضحكة والسخرية يخدمان اعلى متطلبات القلب. وتحويل ستندال المزمن للقيم لعله يكون اشد اقلاقاً في

« اللااخلاقية » الاساسية التي تسود رواية دير بارم. وقد دعا شارل موراس هذا الامر بانه «درس اولي ساحر في النذالة السياسية ». وهذا الخبث ليس محدداً على اية حال بالامور السياسية. فمنذ البداية ذاتها فان كل نجاح دنيوي يبدو شكلا من اشكال الفساد. فالكونت موسكا وهو استاذ يبعث على الاعجاب في ميدان الكلبية الساخرة بالقيم يعلم بطبيعة الحال ان السياسة ليست سوى لعبة. ولكنه يعلم ايضاً ان السلطة تضع مَيْسَمَ القداسة على كل شيء وان العواطف هي مجرد خداع والخداع. ومع كل ذلك فهو الضحية الارادية لاوهامه نفسها. فهو لا يحب ويعاني بحياء مراهق فحسب بل هو تواق الى ان يتنازل عن سلطته ذاتها من اجل اللحاق في المنفى بالمرأة التي يحب.

وبناء على ذلك فانه وراء اللاأخلاقية الظاهرة في الرواية نجد اخلاقية شخصية تنمو وتتطور - وهي اخلاقية تكون اسسها في التقاليد واشكال النفاق ذاتها التي تقوم تلك الاخلاقية بتحديها. ذلك ان امثال موسكا في هذا العالم - أي اولئك الذين يعلنون انفسهم كلبيين وعديمي القدرة على الجدية - هم الذين يرفضون ان يعيشوا وفقاً لاخلاقية مريحة ومربحة والذين هم بالضبط الخالقون الحقيقيون للقيم الاخلاقية، اي الذين يَضَعون لانفسهم نظاماً اخلاقياً صارماً. ولكن هذا النظام الاخلاقي يظل قضيةً خاصة ولا يفعل سوى توكيد افلاس القيم الجماعية. موسكا لا يضع قيمة كبيرة على الصيغ « الحرة » في زمانه. والدعوة الى السعي نحو الخير الاعظم لأعظم عدد من الناس يبدو له جنوناً خالصاً ان لم يكن شعوذة تامة (فموسكا يؤمن اولاً وقبل كل شيء بالخير الأعظم للكونت موسكا!) ولكن ستندال يجعل ايضاً من الواضح جداً ان موسكا رجل ذو شرف شخصي لا مطعن فيه - وهو ذلك النوع من الشرف الذي لا يوجد الا بين المتكافئين المتساوين في المكانة، وفي علاقة ذات امتياز معين. والخلاصة فانه النظام الاخلاقي الخاص بالقلائل من السعداء (وقلائل السعداء هي عبارة ستندال المفضلة: المترجم) واول قانون في هذا النظام يوجب ان لا يغش المرء نفسه مع نفسه ولا يقع الانسان من علياء احترامه لنفسه. وستندال يقوم بهذا التعليق الكاشف بشأن الدوقة سانسفرينا حين يقول: «لقد كانت امرأة صادقة مع نفسها ». وهذه

الاخلاقية نفسها من الايمان الصادق بالذات والقسوة على الذات (هـذا الخوف من الغش الفكري) هي التي تفسر لنا السبب في اننا بعد معركة واترلو - على عكس الكثيرين من الناس الاخلاقيين الذين لا اخلاق لهم فلا يساءلون انفسهم بحق أي شيء - نجد فابريس يريد ان يعرف ما اذا كان حقاً في معركة من المعارك وما اذا كان قد حارب فعلاً.

ولعله بسبب هذه الاخلاقية المدمرة فان اشدَّ الستنداليين حماسةً، مهما يكن تعلقهم برواية «الاحمر والاسود» او «لوسيان لوفان» او السيرة الذاتية «حياة هنري برولار» يكونون متعصبين فوق كل شيء لرواية «دير بارم» ذلك انهم في هذه الرواية يجدون الجوهر الحقيقي لروحية البيليزم (نسبة الى هنري بيل وهو اسم ستندال الاصلي) وهي روحية تُعَلِّمُ المرءَ ان العاطفة الصادقة من خصائص النخبة. فالرواية مهداة بحق الى السعداء القلائل - هؤلاء السعداء القلائل الذين هم بمعية المؤلف نفسه يضعون العاطفة في مكانة عالية من التقييم (كما ان الخجل في العاطفة هو قِناعُها) والذينَ يعرفون كيف يكونون مخدوعين ولكنهم مع ذلك يفضلون ان يكونوا ضحايا اوهامهم، والذين يعرفون فوق كل شيء - كما اشار اندريه سواريز - انه شيء سماوي رائع ان ينخدع المرء بفعل جمال احلامه.

- ٤ -

ما هو هذا الجمال وما هي هذه الاحلام؟ نجد ان غالبيةَ الجواب على هذا التساؤل يمكن العثور عليها في اغنية ستندال الاخيرة وهي روايته «دير بارم». فان نوراً خريفياً غريباً وشمساً في اخريات اوقات الظهيرة على شيء من الحزن الخفيف، يكشفان ويبرزان كل الاستدارات والجوانب المحيطة بطريقة ناعمة ودقيقة. وهذا تمازج غريب من لين العريكة نتيجة نضج السن ومن الشباب المستعاد! والمناخ النموذجي المخصوص في رواياته هو الانسياق الذي يَتَّسِمُ به سنُّ الشباب. ولكن هذا النشاط المحموم لا يمكن رؤيته على اشد حالاته عدوى مما يرى في رواية «دير بارم». فهذا الجيش من الجنود، وكلهم تحت الخامسة والعشرين، الذين يغزون ميلانو، وهذا الجو من النشوة الخفيفة وهذا الازدراء لكل ما يتجلبب بالسلطة والشعور

المستعارة وما هو عتيق في الروح - كل هذا يدخلنا في عالم تبدو فيه لفظة «المستحيل» مناقضة وحيث الملال هو الخطيئة التي لا تغتفر.

وعلى المستوى نفسه من بعث النشوة في رواية دير بارم نجد الصُوَى وعلامات المكان. فهناك الريف اللومباردي وكذلك غريانتا وبحيرة كومو والقصر في پارما وقلعة فارنيزه وبرج الاب بلانيز: الاماكن المتخيلّة والاماكن الحقيقية كلها توحي بايطاليا التي حَوَّلها ستندال لاستعماله الخصوص الى عالم من التأمل والنشاط. وكعبارة شاهدة معبرة عن هذا العمل الروائي اختار المؤلف الأبيات الشهيرة للشاعر اريو ستو: -

«دعتني هذه الأماكن الساحرة في رفق ان اكتب هذه الصفحات».

هذه الاماكن الساحرة في جغرافية ستندال الذهنية - تشارك كلها في الدوار ذاته الذي ينتاب العقل وينتاب الاحاسيس. وبفرح غنائي يستحضر ستندال السماء المزينة بالنجوم ونور الفجر الواهن الذي يحدد سلسلة جبال الالب والفن المعماري النبيل الذي بنيت به تلك القصور كما يستحضر صورة الفرعين من البحيرة التي يعجب بها فابريس وهو في برج جرس الكنيسة، ثم صوت الاجراس والايقاع المنتظم الذي تحدثه الجاذيف وتلك الالعاب النارية خلال عيد سان جيوفيتا التي تكون انفجاراتها غير المنتظمة تعبيراً رمزياً عن العفوية المنطلقة غير المبالية والتي لعلها تكون الفضيلة «الايطالية» الحائزة على اعظم اعجاب يبديه ستندال.

«الايطالية» - ذلك انه من الواضح ان «ايطاليا» هذه قد حولت وانتسخت بحيث صارت تشبه المشهد الداخلي لدى ستندال. فايطالياهُ اصبحت على هذا الاساس العالمَ ذاتَهُ من التغرب الشعري وهي تهب مجالاً للوصول الى احلام المؤلف الاشد ثباتاً وبقاءً. وهذا المشهد المعروض في دمجه للابتداع والحقيقة يؤدي الى الوصول نحو هدفٍ هو فرض رؤيةٍ معينة. وكل شذوذ وكل حركة غير تقليدية يقوم بها شخوصه تتمتع بحصانةٍ تتجاوز جبال الالب وتصل الى اراضٍ لم تطأها قدم مطلقا ولم ترها عين. والاشكال المحتجبة لمنطقة مسحورة وجو حكايات الجان والحوريات (وكلنها حكايات

ليست للاطفال بل للبالغين الناضجين) تسمح كلها بابداء هذه الاوصاف الفائقة والمعالجات المبالغة.

واهمية الاسطورة الايطالية مركزية وجوهرية في اعمال ستندال. فهي مرتبطة بتعليمه العاطفي في ميلانو وبذكرياته الاولى عن جان جاك روسّو وباكتشاف الفن وكذلك ترتبط بالجد النابليوني والحاجة المراهقة للتحرر. فايطاليا، كما احس ستندال، قد حررته من الضغوط العائلية والتعصب الى فرنسا. وقائمة اعماله التي تلعب ايطاليا فيها دوراً مركزياً تبعث على الاعجاب. فيوميات سنة ١٨١١ تكون سابقة فعلاً لكتاب «روما ونابولي وفلورنسه» (والذي يوجد منه طبعتان مختلفتان). ثم هناك كتابه «تاريخ الرسم في ايطاليا» وكتاب «حيوات هايدن وموتسارت وميتاستازي» وهي كلها متأثرة تأثراً مباشراً باقامته الطويلة في ميلانو. ويوجد عملان عن حياة نابليون لم يتممها ستندال وهما عملان يبتمثان المغامرة الايطالية التي قام بها نابليون ابتعاثا حيوياً بالغاً. اضف الى ذلك كله كتابة «حياة روسيني و«الجولات في روما.. ثم هناك الصفحات الاكثر شاعرية وحماسة من كتابه «حياة هنري برولار» ومن كل ذلك يتضح ان «الحكايات الايطالية» و«دير بارم» لم يكونا نتيجة كشوفات جاءت بحكم الصدفة لمخطوطات احاط بها الغبار بل انها كانا يتخمران تخمراً بطيئاً في عملية خَليقَةٍ استمرت طوال العمر. وهذا يفسر السبب في ان «الحكايات الايطالية» على الرغم من انها بالمعنى الحرفي لا تزيد كثيراً عن حكايات مليودرامية اخذت عن حكايات سابقة وحورت تحويراً ماهراً، هذه الحكايات تحمل بعضاً من اشد ثيمات ستندال الحاحاً في ادبه: من ذلك تمرد الرجل الخارج على القانون، ووجهةُ النظر المزدوجة بشأن الاخلاق، والصراع الغامض بين الفضائل الخاصة والرذائل العامة، ومثل ثيمات السعادة المأساوية وموضوع الحب بوصفه عاطفة تحدث حدوثاً فجائياً (لاول نظرة) وكذلك بوصفه استحالة لا تتحقق، ثم موضوع انغلاق المحبوب واحاطته بالجدران.

هذه الوحدة الجوهرية في رؤية ستندال الشعرية تجعل منه موضوعاً ملائماً ملاءمة خاصة للنقد الوجودي. وانه في الحق من الصعب الحديث عن اية

رواية معينة من رواياته دون الاشارة الى الانساق التي تعود للظهور مراراً في ميدان خياله. والفعالية الفنية في حالة ستندال ليست اقل طرافة واهمية من النتيجة الفنية التي يُحْدِثها. وقلائل هم الروائيون الذين شيدوا عوالمهم المتخيلة تشييداً اشد نظاماً واصراراً حول اهتمامات مركزية قليلة. تحت كل الضجيج السطحي بشأن العاطفة الحادة والحيوية، ووراء لعبة السياسة وتوتّرات المجتمع، هناك ثيمات ثلاث تسند الصُرْحَ الستندالي: شعر اللحظة ذات الامتياز وشعر ما لا يمكن الوصول اليه وشعر زنزانة السجن.

والتقديس الذي يكاد يكون دينياً للحظة ذات الامتياز (من اجل مثل هذه اللحظة جدير بالانسان ان يتحمل ألَمَ كونهِ قد عاش.) هذا التقديس مدين ديناً كبيراً لجان جاك روسّو. فستندال مثل روسو مؤلف هيلويز الجديدة لديه عبادة حقيقية لتلك الساعات المقدسة اللاتوصف الزائلة التي تجعله ينسى ما لديه من امرٍ طاريء وتسمح له احياناً، على نحوٍ من استعادة احداث الماضي، ان يرى باطنَ حياة الاشياء: ومن هذه اللحظات تلك الامسيات القيّمة التي ينفقها جوليان سوريل بصحبة مدام دي رينال في الحديقة في فيرجي - والتي لن يتعلم مع الاسف كيف يقدرها حتى قدرها الا بعد فوات الاوان، تلك لحظات البراءة و « الطبيعة » حينما يكون صوت العالم ساكنا على حين غرة. كتابه « عن الحب » وكتاباته الخاصة بسيرته الذاتية كلها تتناثر فيها في هذه اللحظات الهشة التي تندّ عن الوصف. وحتى فعل الكتابة فيه لحظاته المفعمة بالنعمة: انها لحظات نادرة بهيجة فيها فرح الخلق ممزوجاً بفرح التذكر. واشد صفحات ستندال تحريكا للعاطفة ربما تكون تلك التي يعترف فيها بعدم كفاية اللغة « انني اود ان اخلق لغة مقدسة هذا ما قاله اسيفاً في « الجولات داخل مدينة روما » وذلك حينما عانى مرة اخرى من جراء الدافع لايصال ما لا يقبل على التوصيل. « كيف توصف السعادة؟ » يتساءل ستندال في سيرته الذاتية « حياة هنري برولار » ومما له دلالته انه ينتهي بنبرة من الصمت.

انعدام الكفاية الشاعري في اللغة له مقابل في شاعرية ما لا يمكن الوصول اليه وهي شاعرية تُلَونُ تَلوِيناً وتعمق تعميقاً اجلَ التجارب

البشرية في رواياته. ذلك ان الافراح التي تكون موضع اشد الرغبات عنفاً محتم عليها ان تظل من غير الممكن الوصول اليها. ولكن بهذه الطريقة تحتفظ تلك الافراح بنقاوتها. فهناك شيء شرود وغير متحقق او منجز يحمي الجمال كله من التآكل. وحب ستندال لابطاله يمكن ان يقاس «بالنقصان» الحادث في مصيرهم الارضي. انه يمنحهم رؤية سريعة زائلة عن ارضهم الموعودة ولكنه لا يمنحهم مطلقاً الحقَّ في امتلاكها. ومسيرتهم الشبيهة بمسيرة المذنَّب السماوي تحميهم من مصائد الزمان وخيبة الامل. فهم يظلون انقياء: هم يعرفون الحلول الوسط والتلاؤمات والتسويات ولكنهم لا يعرفون ابداً الاستسلام للحِطَّةِ والضَعَة. والاحداث قد يكون في وسعها ان تدحرهم ولكن فعل الحياة لا يدحرهم.

وثيمة السجن متصلةٌ اتصالاً واضحاً بشاعرية ما لا يطال. والزنزانة التي يلتقي بها كل من مدام دو رينال وجوليان سوريل مرةً ثانية وكذلك الزنزانة التي يحب فيها كل من كليليا وفابريس احدهما الاخر، انما يرمزان الى الرابطة الحميمية بين اولئك الذين يبحثون عن بعضهم بعضاً ويجدون بعضهم بعضاً وهم في مأمَنٍ من ان يصل اليهم القطيع البشري العام. ولكنهما يرمزان ايضاً الى استحالة حبهم. ذلك ان هذه القيمة الخاصة بالحب «المستحيل» تكمن في قلب اعمال ستندال. وهكذا نجد لديه كل تلك الغزوات الغرامية التي تجري على البعد وكل النساء السجينات داخل الحياء او التعصب. وهكذا نرى ايضاً شاعرية النظرة وهي الحميمية الستندالية النموذجية في كونها تجري بوسيلة الاشارات البعيدة. ذلك انه في اسطوريات ستندال بشأن الحب يصير ما يهم ليس هو الحميمية الجسدية واشباع الحواس ولكن التوتر الداخلي والرغبة. والحب لدى شخوص ستندال هو «القضية الكبيرة» لحيواتهم. ولكن هذه «القضية» لا تحمل قيمةً الا بسببٍ من كونها تتضمن الطاقات العميقة الكامنة في الروح وتغنيها، لانها تنطوي على الكائن البشري برمته وتبرزه الى الوجود ابرازاً. فالحب، وفقاً لستندال، ليس امتلاكا ابداً. فشخوصه يظلون احراراً: فهم لم يجر امتلاكهم ولا اذلالهم ولا اخضاعهم ولا خيانتهم.

زنزانة السجن حيث يتعرف فيها فابريس وكليليا على الحب تشير قدماً

نحو الزنزانة الرهبانية التي ينسحب اليها فابريس في النهاية. كما انها تعيد الى الاذهان الزنزانة التي يتأمل فيها جوليان سوريل بشأن موته الوشيك الحدوث. وفي كل حالة من الحالات تمثل الزنزانة اعلى شكل من اشكال الهرب، الهرب الى داخل الذات. فالسجن في الحقيقة يتخذ دوراً من ادوار الحماية والتطهير. وانه في السجن يكتشف جوليان حريته. وشكواه الوحيدة انه لا يستطيع ان يقفل بابه من الداخل. كل شخوص ستندال منسحبة على هذا النحو الى شكل او اخر من اشكال السجن. وهذه الرغبة في السجن متصلة اتصالاً وثيقاً بالحنين الى العلو والابعاد الشاسعة. لقد وصف مارسيل بروست ذات مرة عالم ستندال برمته على انه «احساس بالعلو مرتبط بالحياة الروحية» والصورة تحيي في الذهن كل الاماكن العالية والمهجورة حيث يجد ابطال ستندال لحظات من السكون والصفاء: مثل صخرة جوليان والسجن القوطي في بيزانسون وبرج الاب بلانيس، وزنزانة قلعة فارنيزه. العلو والتوحد يسمان بميسمها لحظاتِ اشدّ انواع الحرارة الشعرية بهجةً: الوحدة في الجو» التي لا تسمح الا برؤية السماء. والجدران الاربعة لزنزانة السجن تصير الرمز الحقيقي لعالم خاص من عوالم الاحلام.

فان بحث ستندال عن معرفة الذات يصل اذن الى كامل ذورته ويستدير دورته التامة. والدافع الذي يحثه على حلّ لغز شخصيتهِ يدفعه الى وراء نحو نفسه ذاتها. وهو اذ يكون محكوماً عليه بالكشف عن الذات فانه لا يستطيع ان يهرب من سجن الذات المطلقة في رؤية العالم من خلال أناها. غير ان السجن هنا لا يعني الحالة السكونية. فستندال بمعية ابطاله يحمل صورة السجن اينما يذهب. ذلك ان تحليله ليس التحليلَ الذي يشل الذات من نوع ما يقوم به امثال الكاتب بنجامان كونستان، ولكنه تحليل يمثل تدريباً لا يستقر له قرار على الذات. وهذه الذات او النفس وهي شرودٌ على الدوام تسحبه الى اللعبة المهووسة من لعب مرايا الفكر والى الادراك المتعذب بحريته الخاصة. «انا لا اعرف نفسي وهذا الامر حين افكر به ليلاً يبعث فيَّ الأسى». هكذا يعترف ستندال في «ذكريات الذاتية» ولكن ابطاله كلهم يعانون هذا الشكل نفسه من الارق، فكلهم يجربون سؤال الذات القلق نفسه. وبالضبط لانهم يعرفون كلهم ان العين لا تستطيع ان ترى نفسها، فهم

جميعاً يبحثون عن نظرة « الاخرين » وفي الوقت نفسه يخافون هذه النظرة.

هذا الارتعاب من النظرة وهو ارتعاب مرغوب به في الوقت نفسه هو من غير شك مسئول عن الظلال الحيرة بين النور والظلام في رواياته، التظليلات التي تدعى في فن الرسم بالكيار وسكورو. وفي خاتمة المطاف ونهاية الامر نجد ان ميتافيزيقا الحرية البشرية ربما تكون المصدرَ الحقيقي للمأساة في اعمال ستندال. ذلك انه من المستحيل ان لا نشعر وراء ابتسامته الشجاعة ووراء حرارة شخوصه وحماساتهم بالمعضلةَ المأساوية لرجل هو حينا معرض لغواية حريته نفسها وحينا اخر مرتعب من هذه الحرية نفسها، الرجل الذي يجد ان من العسير عليه ان يراقب نفسه وهي تحيا في مرآةٍ اخرى سوى مرآةِ الابداع الادبي.

رواية الاحمر والاسود[1]

بقلم مارتن تيرنيل

يجب ان تُقرأ الفصول الافتتاحية لرواية من روايات ستندال بالعناية نفسها التي نبذلها مع المشاهد الافتتاحية لكوميديا من كوميديات موليير. فالفصول الاولى تنطوي على المفاتيح الاساسية لفهم الكتاب بمجموعه. ورواية «الاحمر والاسود» تبدأ بوصف للمدينة الصغيرة فيريير ذلك الوصف الذي يعرض علينا الروائي فيه حساسيته الباعثة على الاعجاب: -

«قد يمكن اعتبار بلدة فيريير الصغيرة واحدة من اشد المدن سحراً في منطقة فرانش كونتيه. بيوتها البيضاء بما فيها من سقوف عالية مغطاة بالبلاطات الحمر تنتشر على سفح تلٍّ وادنى استدارات ذلك التل تشير اليها اجات من اشجار الكستناء المتينة. ونهر الدوب يجري على مسافة مئات من الاقدام تحت تحصيناتها وقد بنيت في الزمن الماضي من قبل الاسبان وهي الان خرائب.»

المدينة الصغيرة المستكنّة بين التلال بما فيها من «سكان اقرب الى ان يكونوا فلاحين من كونهم سكنة مدن» و«فتياتها الشابات الطريات الجميلات» اللواتي يعملن في المطاحن، هذه المدينة تعطي ويراد لها ان تعطي انطباعاً بالسكينة والسلام. وعلينا ان لا نغفل التحصينات. ففي فترة اسبق كانت تشير الى الحد الذى وصل اليه الاجنبي الغازي. وليس مما يخلو

(١) مقالة «الأحمر والأسود» مستلة من كتاب مارتن تيرنيل الذي صدر بعنوان «الرواية في فرنسا».

من دلالة انها الان «خرائب». فان مدينة فيريير ستعاني من «غازٍ» من نوع اخر من الغزاة وتوغله فيها سيسبب ازعاجاً عظيماً.

ثم يمضي الروائي في وصف صناعات ذلك المكان: فهناك معامل نشر الخشب وهناك صناعة «البلاطات المصبوغة» وكذلك صناعة المسامير. وبعد هذا يجري لنا تقديم السيد «رينال عمدة مدينةِ فيريير:

«لدى مشاهدتهٔ يجري رفع كل قبعة بسرعة تحية له. وشعره رمادي كما انه يرتدي ملابس رمادية. ولقد حاز على اوسمة عديدة ولديه جبهة عالية وانف منحنٍ وعلى العموم فان وجهه لا ينقصه تناسق من نوع معين، وفي الحقيقة ان اول انطباع يتكون لدى المرء بشأنه انه يجمع الى رفعةِ عمدةِ قريةٍ من القرى ذلك النوعَ من السحر الذي ما يزال في الامكان العثور عليه لدى رجل في الثامنة والاربعين او الخمسين. ولكن الزائر القادم من باريس سينزعج عاجلاً بسيماء معينة من الاكتفاء بالذات والكفاية بالذات متمازجين مع ايحاء بالمحدوديات والقصور في الاصالة. وان المرء ليشعر اخيراً ان موهبة هذا الرجل مقتصرة على استحصال الدفع المضبوط لكل ما هو دائن به وتأجيل الدفع حتى اخر لحظة ممكنة حينما يكون هو المدين.»

ان هذا ليس ببساطة تصويراً لفردٍ من الافراد اذ هو تصوير طبقة من الطبقات. ذلك ان السيد دي رينال رمزاً للطبقات ذات الامتيازات - فهو مهذب على السطح وصلب مثل المسامير في داخليته - وهو رمز لتلك الطبقات ذات الامتياز اذ تكون في حالة صراع مع الذين حرموا من اية امتيازات.

ليس من احد قرأ اعمال ستندال الرئيسية يخفق في ملاحظة ان ستندال كان مهووساً بهاجس السجون والشرطة السرية والجواسيس. فالاشارة العابرة «للتحصينات» في الفقرة الاولى من الكتاب تعود من جديد بعد ثلاث صفحات وذلك عندما يشير المؤلف الى «الجدران»: -

«لا يكون لك لحظةً واحدة ان تجد في فرنسا تلك الحدائق البديعة الصورة التي تستدير على المدن الصناعية في المانيا مثل لايبزك وفرانكفورت ونورمبورغ وبقية المدن. ففي فرانش كونتَه كلما زاد المرء في

بناء الجدران وازداد في قدرته على جعل املاكه تلتمع بالصخور المتراكمة احداها فوق الاخرى، علتْ مكانته وازدادت حظوته باحتزام جيرانه» «الجدران» هي احدى الكلمات المركزية في الرواية هذه. انها في المكان الاول الاسوار التي تفصل عالمين اثنين هما عالم ذوي الامتيازات وعالم المحرومين منها. وهي ايضاً «التحصينات» التي تحافظ على العالم البورجوازي من اجتياحات الفلاحين والعمال له. وعلى الرغم من لطافة ذوي الامتيازات ومكانتهم المحترمة فانهم ابعد ما يكونون عن البطالة وراء تحصيناتهم، فهم يخوضون حرباً لا انتهاء لها ضد العالم الخارجي وهم على الدوام يبعدون قلاعهم واسوارهم الى مسافة اكبر فاكبر مستحصلين من جراء ذلك على اراضٍ جديدة: -

«حدائق السيد دو رنيال، وهي مشحونة بالجدران مثل كورة النحل، ما تزال محطً اعجاب اكبر لانه اشترى، بما يساوي وزنها ذهبا، بضع قطع صغيرة جداً من الارض التي تغطيها هذه الجدران. وعلى سبيل المثال معمل نشر الخشب الذي كان مكانه الغريب على شاطيء نهر الدو يفجؤك حينما تدخل مدينة فيريير والذي تكون قد لاحظت عليه اسم سوريل مكتوباً بحروف كبيرة على قطعة تعلو فوق السقف، كان قبل ست سنوات هو الارض التي يبنون عليها في هذه اللحظة الجدار الخاص بالحديقة المستطيلة الرابعة من حدائق السيد دو رنيال».

في هذه النقطة يكون العالمان الممثلان بالسيد دو رينال وبسوريل - والدجوليان - قد تواجها احدهما تلقاء الاخر. وكان انتصار العمدة قد تم بصعوبة وثمن غير قليل. فقد اقتضى له ان يدفع الى سوريل سعراً كبيراً لكي يحول مصنعه ولكن، كما يضيف ستندال اضافة فيها احساس بالسخرية والمفارقة، توجب عليه ايضاً ان يحرك بعض الخيوط المؤثرة في باريس كي يجعل الجدول العمومي الذي يغذي معمل نشر الاخشاب متحولاً عن مجراه.

وهذه الثيمة تجري متابعتها في الفصل الثاني: - «لحسن حظ سمعة السيد دي رينال بوصفه رجلاً ادارياً فان جداراً حامياً ضخماً كان يراد للشارع العام الذي يحيط بسفح التلال على مسافة مائة قدم فوق نهر الدون.

ولهذا الموقع البديع فهو مدين لكونه واحداً من اروع المناظر بهراً للبصر في فرنسا. ولكن في كل ربيع كانت سيول من مياه الامطار تصنع قنوات غَيَّرَ ذلك الشارع وتحفر حفراً عميقة فيه بحيث تتركه شارعاً يستحيل المرور فيه. وهذا الازعاج الذي اثر على كل واحد من الناس، قد وضع السيد دو رينال تحت التزامِ حَسَنِ الحظ وهو ان يخلّد ادارته ببناء جدار علوه عشرون قدماً اما طوله فسبعون ياردة او ثمانون».

على الرغم من ان السيد دو رينال يبدو انه يقوم بواجب عام في تشييد «جداره الضخم الحامي من السيول» فان ذلك ليس خاليا من فائدة جوهرية بالنسبة له هو نفسه: -

«الشمس حارة اقصى الحرارة في هذه الجبال خصوصاً حينما تكون فوق الرأس مباشرة وان راحة المسافر لا تجد ملاذاً فوق الرصيف في تلك الهاجرة، الاظلال نباتات جميلة يرجع نموها السريع وخضرتها الزاهية التي تميل الى الزرقة الى ما وضعه العمدة من طين خلف الحاجز الضخم الذي اقامه ثم وسع الحديقة الى ما يزيد على ست اقدام..»

«الحرب الطبقية» هي واحدة من الثيمات المركزية في رواية «الاحمر والاسود». ومفهوم ستندال بشأن هذه الحرب الطبقية اوسع بكثير من مفهوم المنظرين السياسيين الحديثين، ولكن كتابه حكاية وصولي ينجح في التغلغل من خلال «الجدران» التي تحمي ذوي الامتيازات وفي ضم نفسه الى طبقة هو لا ينتمي اليها. انه يخترق لا جدران السيد دو رينال فحسب بل جدران الدير وجدران قصر دي لامول. وفي النهاية يأخذ المجتمع ثأره منه. فبنفس السهولة التي يطرد بها المجتمع الاب شيلان البسيط خارج جدرانه فانه في النهاية يغلق على جوليان جدران السجن وينفذ فيه حكم الاعدام لا لأنه قتل او حاول ان يقتل، واحدة من اعضاء هذا المجتمع بل لمحاولته ان يغتصب امتيازات ذلك المجتمع.

علينا الان ان ننتقل الى شخصية مُحْدَثِ النعمة هذا، وستندال يستخدم عديداً من الطرائق المختلفة لخلق الشخصية، ولكن واحدة من اشدها اهمية هي وصف تأثير شخصيته الرئيسية على الناس الاخرين. فنحن

يقال لنا بحق جوليان وهو في الدير: -

«عبثا يحاول جوليان ان يجعل نفسه صغيراً ومخبولاً، فهو بذلك لا يمكن ان يعطي صورة كافية ذلك لانه كان مختلفاً كل الاختلاف».

والاب بيرار يقول له: -

«بهذا الشيء غير القابل على التحديد او التعريف الموجود في شخصيتك، على اية حال بالنسبة لي انا، فإنك اذا لم تصنع ثروتك فسوف يضطهدونك، وليس هناك من طريق وسط لديك».

وهو ليس في وضع افضل داخل اسرته نفسها: -

«جوليان وهو موضع ازدراء لدى بقية افراد الاسرة، كان قد كره اخوته واباه، وفي العاب ايام الاحد وفي الساحة العامة كان يُغلبَ ويُضْرَبُ دائماً».

والماركيز دو لامول يقول عنه: -

«ولكن في اعماق هذه الشخصية اجد شيئاً مخيفا. انه الانطباع الذي يحدثه لدى كل الناس، وعليه فلا بد ان يكون هناك شيء حقيقي فيه».

تكشف هذه الملاحظات جوليان من زوايا مختلفة. فنحن نراه كما ظهر لاسرته البروليتارية ثم نراه كما بدا لزملائه في الدير ثم نراه في عيني القسيس الذي يعترف اليه ونراه ايضاً كما يبدو في انظار المحافظين الارستقراطيين مثل السيد دو لامول، ولكنهم جميعاً لديهم شيء واحد مشترك. وردود افعال القارىء تكاد تكون متماثلة كل التماثل مع ردود افعال الشخوص الاخرى. فنحن ايضاً نجد جوليان «مختلفاً» و«غير قابل على التحديد». و«من العسير ان يوضع في مكان معين» و«مخيفاً» وستندال قد قصد بالتأكيد ان تكون هذه ردودَ افعالنا تجاه بطله وهو نفسه يكمل الدلالة عنه بان يصفه «رجلاً تعيسا، في حرب مع المجتمع برمته». ذلك ان جوليان غريب في مجتمع زمانه (وكلمة غريب هي من استعمال ستندال نفسه).

والان فان هذا المفهوم بشأن الشخصية ذو اهمية عظمى في اعمال

ستندال ولا بد ان يقال شيء بخصوص النمط الذي هو نمط «الغريب» والعصر الذي انتجه. من المعتاد الافتراض بان هناك مشابهات بين العصر النابليوني وعصرنا، ولكن من اليسير المبالغة في هذه المشابهات. فعلى الرغم من الثورة والحرب والتدمير فان اوروبا التي خرجت من الحروب النابليونية كانت على عتبة عصر عظيم من السلم والرخاء. وفي الوقت نفسه لا بد ان اوروبا بدت في انظار مراقب معاصر لها انذاك كانت تقدم مظهر ارتباك واختلاط عظيمين. فالثورة قد تلاشت واضمحلت في الدكتاتورية والدكتاتورية لم تقد الى الملكية فحسب ولكنها قادت الى ملكية هي الغاية في الشناعة والمحافظة والقهر. في مجال السياسة كانت فرنسا منقسمة بين المحافظين والاحرار، ولكننا غالبا ما نجد من العسير علينا ان نمايز بين سياساتهم التي تبدو هي ايضاً مضطربة ومختلطة.

والمراقب الحساس مثل ستندال كان مندهشاً بفعل الاضطراب والاختلاط وفقدان الحيوية في ذلك المجتمع - وهذا هو العبء الدائم في كتاباته - وفي هذه الاوضاع بالضبط اخذ «الغريب» في الظهور. انه وجه الكائن الاسطوري جانوس الذي يظهر في الفترات اذْ لا يستطيع الفرد ان يطابق هويته مع اي من المجموعات المختلفة التي يتكون المجتمع منها. ذلك ان الغريب ليس لديه طريقة معروفة من الاحساس. فعلى الرغم من ذكائه ومن حساباته الفائقة للمألوف نراه على الدوام متنقلاً من حالة قصوى من الشعور الى حالة اخرى ثم عائداً الى تلك مرة ثانية. قال ستندال «لدى هذا الكائن الفريد كان هناك كل يوم تقريبا اعصار من الاعاصير».

و«الغريب» هو من الناحية الجوهرية فردا في صراع مع المجتمع ولكن ينبغي ان ندرك انه نمط جديد كل الجدة في الرواية الاوروبية. فهو لا يشترك الا في القليل بالمنبوذ الرومانسي ولا بالمخفقين الفلوبيريين ولا باللااخلاقي الذي ابتدعه اندريه جيد ولا بغريب البير كامو وكل هؤلاء مظاهر لموقف اشد شخصيةً بكثير من موقف غريب ستندال. فشخوص ستندال هم النتاج المباشر لعصرهم ولا يمكن فهمهم الا حينما يُرون في علاقاتهم به. وقد تركوا ليقوموا بصياغة مصيرهم في مجتمع تسوده الفوضى

وكل ما لديهم من إسنادات هي قوتهم الماثلة في الشخصية وعبقريتهم الذاتية. وعلى الرغم مما ينقصهم وما يعيبهم فان الطريق الذي يريدون ان يمضوا فيه مع مهماتهم يَسِمُ موقفهم بميسم بطولي. واعتقد ان بامكاننا ان نذهب الى ابعد من ذلك فنقول ان جوليان سوريل هو « بطل حديث ».

ومفهوم ستندال بشأن الشخصية انما هو نموذج يمثل الطريقة التي رمى بها جانباً النظريات الفلسفية حينما صارت متضادة مع رؤيته الفنية. والمادية الكامنة في اعمال الفلاسفة الذين كان ستندال معجباً بهم قادت بصورة منطقية الى مبدأ الحتمية والى الاعتقاد بأن الشخصية ليست شيئاً سوى نتاج المناخ المحيط بها. وسوف يكون تهويناً تعبيرياً ان يقال ان ستندال لم يقبل بهذه النظرة. فرواية الاحمر والاسود مبنية على نظرة مغايرة - مبنية على الفكرة التي مفادها ان العبقرية هي شيء مطلق ومتعذرة على التفسير. وقد اخذ ستندال حبكته من حكاية روتها احدى الصحف حول فلاح نفذ فيه حكم الاعدام لانه رمى عشيقته بالرصاص ومضى يحول هذه الحكاية في ضوء خبراته هو[1]. ليس هناك شيء في نشوء جوليان وتربيته او في محيطه الذي عاش فيه يفسر لنا قدراته وقابلياته. فقد كان تعليمه محدوداً ببعض الدروس اللاتينية مع الخوري وبقراءة حياة نابليون التي اعطاه اياها جندي عجوز. هذا وقد عومل معاملة خشنة وقاسية وسُدَّت عليه الطرق بكل وسيلة ممكنة من قبل اسرتها نفسها، ولكن حينما تواتيه فُرصَته فهو مستعد للتمسك بها بكلتا يديه. والدرس الكامن في هذا الموضوع واضح. فالعبقري اما ان يتحول الى نابليون او ينفذ حكم الاعدام فيه كمجرم اعتيادي. والجواب يعتمد على نوعية المجتمع الذي يجد نفسه فيه وعلى الاستخدام الذي يقوم به للفرص المطروحة امامه. وبكلمات اخرى فان المحيط لا يحتم شخصيةَ انسان ما ولكنه يحتم شكلَ مصيره.

وحينما يتم ادراك ذلك يكون من السهل معرفة ما الذي تدور عليه رواية « الاحمر والاسود ». فجوليان سوريل ليس مرسوما بالرسم المسيطر عليه

---

(١) بشأن تكوين روايات ستندال انظر دراسة هنري مارتينو الرائعة « اعمال ستندال: قصة كتبه وفكره » - باريس سنة ١٩٤٥.

الذي ناله فابريس (بطل دير بارم) وهناك لحظات في الاحمر والاسود ينزلق فيها ستندال نحو مهاوي الميلو دراما او يكشف التأثير السيء للرومانسية، ولكن هذه عيوب صغيرة في هذا الانجاز العظيم. فالكتاب هو دراسة عميقة لتأثير العبقرية على مجتمع متفسخ.

حينما قال الناقد سانت بوف ان ستندال «يشكّل شخوصه من فكرتين او ثلاث افكار» فقد كان مصيباً بالتأكيد ولكنه حينما اضاف يقول ان هذه الشخوص «ليست كائنات حية ولكنها دمىً تتحرك تحركا ميكانيكيا على نحوٍ بارع» فقد ابان ذلك الناقد انه اخفق في فهم غايات ستندال. جوليان يشترك في الشيء الكثير مع مبتدعه ستندال. فلقد فقد امّه حين كان طفلاً كما انه يكره اباه واسرته. وكل اعماله يحث عليها شعوران اثنان: القلق من عدم حصوله على مكان في عالمه الخاص به والوعي بعبقريته. انه، كما لاحظ الناقد «تين»، عقل متعالٍ، وهو ينتوي ان يستخدم قدراته لكي يحظى بمكانة عظمى لنفسه. لقد انفق صباه في تأمل كتاب «ذكريات سانت هيلانه» لنابليون ورواية طرطوف لموليير. والاول بين هذين الكتابين هو قصة رجل صاعد حديث النعمة (اي نابليون) بدأ مثل جوليان من لا شيء ثم بعد ذلك جعل نفسه سيداً لاوروبا، ثم ان ذلك الكتاب يمثل الهدف الذي ينبغي الوصول اليه. اما الكتاب الثاني وهو مسرحية طرطوف فهو الكتاب التعليمي الذي يعلم جوليان الوسائل التي يجب عليه ان يستخدمها من اجل تحقيق مطامحه. وبهذا المعنى وحده فان ستندال «يشكّل شخوصه من فكرتين او ثلاث افكار.»

وينتج عن ذلك ان الخطوة الاولى في مهمة جوليان هي ان يكتشف لا مجرد اي نوع من الرجال هو ولكن اي نوع من الرجال يجب عليه ان يكون من اجل ان ينجح. وعندما نقرأ الروايات فاننا نجد ان شخوص ستندال الرئيسيين كلهم يعذبهم سؤال المؤلف نفسه «من كنتُ انا ومن اكون؟» وهم يسائلون انفسهم على الدوام بشأن مشاعرهم الخاصة مستفسرين عما يشعرون به في الحقيقة تجاه هذه المرأة، ولماذا تركتهم تلك المرأة باردي المشاعر او يسألون انفسهم عما اذا كان هناك شيء من النقصان او العيب في تكوينهم يجعلهم غير قادرين على الحب مطلقاً.

«انه من جوهر هذه الروح انها في الوقت نفسه تعمل وترى نفسها تعمل، وتشعر وترى نفسها تشعر.»

وتعليق بول بورجيه يجلب الانتباه الى فارق مهم بين ستندال وكل سابقيه. فمعرفة الذات عنده ليست تدميرية كما كانت لدى مدام دي لافاييت وكونستان وهي ليست مجرد مقدمة للفعل مثلما كانت لدى الكاتب لاكلو (مؤلف رواية العلاقات الخطرة) فلدى ستندال يصير الفعل والتحليل شيئين متزامنين يقعان في آن واحد. كل شخوصه تدرك انها لا تستطيع استغلال عبقريتهم الا بان يصبحوا شيئاً ما وبان يكتشفوا نوعاً من المبدأ الذي يقوم باجراء الوحدة في داخلية نفوسهم. وعليهم قبل كل شيء ان يخلصوا انفسهم من الشعور المعذب (بكسر الذال) بالقلق الملاحق لهم ويصبحوا شخصيات متكاملة وهم لا يستطيعون ان يصيروا شخصيات متكاملة الا بان يراقبوا مشاعرهم في اللحظة الحقيقية التي يقومون خلالها بالفعل فالمنطق والروح الاسبانية يلعبان دوراً كبيراً في هذه الدراما. فوظيفة المنطق هي ان يجعل الشخصية متكاملة متواشجة وان يسيطر ويوجه القوى العمياء في الروح الاسبانية. والمنطق هو الذي يقوم على الدوام بايقاظهم ويجعلهم يتروون ويسألون انفسهم عما يشعرون به والسبب في انهم يشعرون كما يشعرون.

على الرغم من ان رواية «الاحمر والاسود» تعالج الحرب الطبقية فانني اعتقد انه يكون واضحاً ان تعبير «الغريب» ليس تعبيراً اجتماعياً في المقام الاول ولكنه تمييز سايكولوجي. والجدران هي الحواجز القائمة بين الطبقات المختلفة ولكنها تعني ايضاً العوائق السايكولوجية التي تفصل «الغريب» عن بقية اجزاء الاسرة البشرية. ذلك ان الكتاب اكثر بكثير من ان يكون صراعاً بين طبقتين اجتماعيتين. انه صراع بين اسلوبين في الحياة لا يمكن المصالحة بينهما. فجوليان كان سيكون «غريبا» في اية طبقة من طبقات المجتمع وهو لا مكان له في عالم ابيه ولا في عالم اسرة دو رينال ولا في اسرة لامول. وحقيقة انتمائه الى طبقة البروليتاريا تقدم بكل بساطة المشهد المخصوص لدراسة مشكلة اشد اتساعاً وتخلق عائقاً اضافياً امام نجاح

جوليان. لم يكن هناك ادنى فرصة لممارسة مواهبه الخاصة في عالم ابيه، والصعود في السلم الاجتماعي ضروري كي يدفع به قدماً في مهنته.

وهو لا يقوم بالتصديع الاول في تلك «الجدران» نفسه. فالسيد دو رينال استحثه غروره على ان يوظف معلماً لابنائه من اجل ان يسمو على اصحابه البورجوازيين. ولذلك فقد تقدم الى السيد سوريل عارفاً بان لديه ابنا يتمتع بسمعة معينة تتعلق بالمعرفة. فالبورجوازي اذن هو الذي يقوم بالتصديع الاول في جدرانه هو ويدع الغريب يدخل الى الداخل. ومنذ هذه اللحظة تعتمد فرص جوليان عليه هو نفسه. وهجومه ذو شقين اثنين. فان عليه ان يبهر البورجوازيين ثم ان عليه ان يتغلب على شعوره هو بالقلق وذلك بفعل نجاح شخصي. وليست هناك طريقة افضل من اقناع البورجوازيين بانه اعجوبة في المعرفة وان يقوم باغواء زوجة مخدومه. ويجري كل شيء وفقاً للخطة. فالبورجوازيون وهم مندهشون من قابلية جوليان الخارقة على التذكر، يعاملونه كما لو كان فرداً يؤدي عملاً اداءً متقناً، اما السيدة دو رينال التي استيقظت غرائزها الامومية بفعل شبابه وجمال طلعته فقد سمحت لمشاعرها ان تتحول الى شيء مختلف تماماً.

ونجاح جوليان مع السيدة دي رينال شكل من اشكال التدريب الذي يكون لاول مرة قد وضع نظرياته موضع التطبيق ووصف مشاعره بهذا الشأن فيه ما يعرفنا بالكثير: -

«سحبت اليد سحباً سريعاً، لكن جوليان قرر ان من واجبه ان يضمن عدم انسحاب اليد حين يلمسها. وفكرةُ واجبٍ ما يجب اداؤه وفكرةُ جعل نفسه موضع سخرية او بالاحرى ان يُترَك مع شعورٍ بالدونيه اذا لم ينجح في اداء الواجب ذاك، هذه كلها قضت على المتعة كلها وازالتها عن قلبه».

في التحليل الفرنسي للعاطفة كما يقول ريفيير «تكون الاخلاق نفسها عنصراً سايكولوجياً» واستخدام ستندال لكلمة «الواجب» مثال ممتاز لذلك. انها الكلمة المركزية في هذا المقطع وهو يؤكدها لكي يضمن ان مغزاها لن يفوتنا. وهي كلمة تعني شيئاً مختلفاً جداً عن كلمة «الواجب» لدى كورناي. فهي لا تعني واجباً خالياً من المنفعة الذاتية، ذلك ان الامر

فيها يأتي من حاجة جوليان الذاتية لتقوية شجاعته الداخلية او كما الح ستندال وهو في ذلك متقدم جداً على زمانه، لكي يحرر نفسه من الاحساس بالدونية.

وفيما يلي نرى كيف يصف ستندال مشاعره بعد ان استطاع ان يظفر بالسيدة دو رينال:

«في الصباح التالي استدعي في الساعة الخامسة ثم (ما كان يكون ضربة شديدة القسوة على السيدة دو رينال لو انها عرفت به) لم يفكر بها ادنى تفكير. فلقد أدَّى واجبه وكان واجباً بطولياً. واذْ كان مشحوناً بالفرح بسبب هذا الشعور فقد ادار المفتاح في باب غرفة نومه ومنح نفسه منحاً تاماً لمتعة القراءة بشأن مآثر بطله الرائعة».

لم تعد مشاعر جوليان شخصية خالصة ولا انانية. فتجربته قد عدلت من نظرته برمتها والاحاسيس المصاحبة لنجاحه صارت شيئاً جديداً كل الجدة لديه. ان الشعور بالدونية لتلك الفترة على اية حال قد جرى طرده والتحرر منه وحل محله الشعور بالاكتفاء لانجاز «واجبه وهو واجب بطولي» هناك ارتياح عظيم يكمن وراء هذه الكلمات، احساس بالتحرر من شيء كان يسجنه ويمنع تطور شخصيته. وبدلاً من ان يتآكَلَه احساس بالدونية والضعة فقد كسر طوق الحلقة المفرغة وجعل نفسه مشابهة في الهوية مع شخصية نابليون العامة.

- ٢ -

كتب الناقد هاري ليفين في كتابه «نحو فهم ستندال» الصفحة ٤٨ يقول بشأن قضية غرام ماتيلد دو لامول: «على العكس من الطبيعية السائدة في ضيعة اسرة دو رينال في فيرجي فان حبها قد نضج في مكتبة وتغذى على حكايات برانتوم واوبينيه وعلى روايات جان جاك روسّو وبريفو».

انها ملاحظة موحية ولكنني اجد من العسير ان اقبل استنتاجات السيد ليفين. فالتقابل المتناقض بين «الطبيعية» في فيرجي وجوّ «المكتبة» في باريس امر مقصود بالتأكيد ومعنى الرواية بمجملها يعتمد على تفسير صحيح

لهذا الامر. لقد اختار ستندال فرانش كونتيه لانها كانت على التخوم من فرنسا وجغرافياً هي بعيدة عن العاصمة المعقدة المتطورة التي سوف يتخرج جوليان الى ميدانها. ان فرانش كونتيه هي بداية مهنته والمكان الذي حطمت فيه قلاع المدنيّة المتقدمة لكي تسمح بدخول الدخيل فيها.

ومهنة جوليان إنما هي رحلة نحو الداخل. فهو حينما يغادر مدينة فيريير في مقاطعة فرانش كونتيه يكون لدينا انطباع بانه يدخل في نفق طويل مظلم وان « الوديان الطرية العميقة » التي تحيط بتلك المدينة الصغيرة كانت بمثابة نور النهار وهو يتراجع من خلفه بينما هو يتوغل اكثر فأكثر في ذلك النفق. نصير نحن واعين بشعور من الكلوستروفوبيا (الخوف من الاماكن المزدحمة) بينما تغلق ابواب الدير عليه. ومنذئذٍ تجرى الدراما لا في الهواء الطلق بل في المعهد اللاهوتي الخانق العديم الهواء وفي مكتبة السيد دو لامول ولدى الاجتماع السري بين الشموع وشمع الاختام والاوراق والوجوه الصارمة غير المعروفة التي يحملها المتآمرون.

والرحلة الجسمانية هي في الوقت نفسه رحلة الى داخل العقل. وهي يصاحبها تعميق في التجربة وتعاظم في تعقيد الشعور. فالعالم الخارجي يفقد اهميته و « الفعل » يتحول الى العالم الذي في الداخل. وهذا التغيير مصورٌ تصويراً جيداً في مقابلة جرت بين جوليان وماتيلد حينما جاءت الى المكتبة وطلبت اليه ان يبحث عن كتاب لها: -

« جاء بالسُلّم. ووجد الكتاب وسلّمه لها، وهو ما يزال عديم القدرة على التفكير بها. وبينما هو يحمل السُلّم عائداً به الى مكانه، وخلال انشغاله ذاك ارتطم مرفقه بواحدة من القطع الزجاجية التي تحمي الرفوف، وقد احدث لديه صوت شظايا الزجاج وهي تقع فوق الارض ايقاظاً له في مدى غير قصير ».

فالشخوص تحيا في عالم حُلُمي، وهي مشغولة انشغالاً تاماً عما يجري في داخل اذهانها، وحركة هذا المقطع تعكس الحركات الميكانيكية التي يقوم بها من *يمشي في اثناء* نومه. وبين *الحين والحين* تكون حادثة عنيفة في *العالم* الخارجي - مثل انكسار اللوح الزجاجي في رفوف المكتب او تحطيم

مزهرية يابانية - هي التي تعيد الشخوص من جديد الى الارض. ان دقات ساعة ما تذكر الحالم وتنتزعه من العالم الخالي من الزمان وتعيده الى عالم الزمان والمصادفة[1].

يلاحظ الماركيز دو لامول بشأن جوليان موجهاً كلامه الى ابنته «ان فيه شيئاً لا يمكن توقعه». وهذه هي طريقته في ادراك المكانة «الغيرية» التي يحتلها جوليان ولا بد ان تميز هذه الطريقة عن ردود افعال البورجوازيين في فيريير الذين ينظرون فاغري الافواه بينما يلقي جوليان بفصل بعد فصل من الانجيل القاء يتلوه من الذاكرة. فالماركيز دو لامول ليس معنياً بمظهر جوليان ولا بألعابه البهلوانية ولكنه مهتم بما حاز عليه في المجالات الفكرية وكذلك هو مهتم بشخصية جوليان. وخصائص جوليان تدركها ماتيلد ايضاً ولكن ردود افعالها تختلف اختلافاً تاماً عن ردود افعال ابيها. فهنا نجد القرين ينجذب الى القرين. ذلك ان ماتيلد ايضاً «غريبةٌ» في مجتمع القرن التاسع عشر وانه بسبب اخفاقها في الالتقاء بأي شخص شبيه بها، حتى وصول جوليان، نراها تنفق وقتها في عالم خاص ينتمي الى قراءاتها بشأن المآثر البطولية لاجدادها الذين عاشوا في القرن السادس عشر. وهي ضَجِرة الى حد اليأس ثم انها تقع نشازاً الى حد اليأس في مجتمع تستطيع ان تقول عنه بشيء من الصدق «اني لا ارى سوى الحكم بالموت ما يجعل الرجل متميزاً... فهو الشيء الوحيد الذي لا يستطاع شراؤه».

ونقدها يتوكد بفعل ملاحظة ابداها الكونت التاميرا: -

«لم تعد هناك اية عواطف أصيلة في القرن التاسع عشر، وهذا هو السبب في ان الناس على هذه الدرجة القصوى من الملل في فرنسا. نحن نُوقِعُ أعظم انواع القسوة ولكن من غير قسوة».

كان من الموضات في زمنٍ من الأزمان ان يتجادل الناس بشأن المزايا

---

(١) ان احد النماذج المدهشة بشأن مثل هذا الانشغال يحدث حينما يمسك جوليان بسيف قديم يأخذه من جدار المكتبة ويكون على وشك الهجوم به على ماتيلد التي تكون مسرورة بانها تكاد تقتل من قبل حبيبها. فالسيف انما هو طِلسّم ينقلها الى عصر مختلف، الى زمان يكونان هما منتميين اليه روحياً.

الخاصة بكل من روايتي « الاحمر والاسود » و « دير پارم ». قد تكون رواية دير پارم اعظم الروايتين ولكنني لا اعتقد ان ستندال قد استطاع تجاوز وصفه العلاقة الغرامية بين جوليان وماتيلد: - « ليس هناك من شيء اكثر امتاعاً من الحوار بين هذين الحبيبَن الشابين، وهما من دون ان يعيا ذلك كانا يحركهما شعور متبادل باحدّ انواع الكراهية ».

وانجذابهما احدهما تجاه الاخر واشمئزازهما احدهما من الاخر يبدوان لاول وهلة مثل حكاية من حكايات الحرب بين الجنسين، غير ان تفسير ستندال لهذه الكراهية الاساسية اشد عمقاً بكثير من تفسير لاكلو في روايته « العلاقات الخطرة ». ففي « العلاقات الخطرة » تكون الكراهية مستوحاة من رغبة في السيطرة على الجنس المقابل، بينما هي في رواية « الاحمر والاسود » جزء من حرب اكبر ضد المجتمع في حالة رؤيته بمجموعة. وعلى الرغم من صراعهما العنيف الجاري بينهما والمتعة الوحشية التي يجربانها في اذلال كل منهما لكبرياء الآخر - ودائماً في النقطة الضعيفة الشديدة الحساسية من ذلك الكبرياء - فان جوليان وماتيلد حليفان ضد المجتمع ومتحدان برباط يذهب الى ابعد من كراهية احدهما للآخر. ولا بد ان الكلمتين « فريد » و « فرادة » تقع مائة مرة في القسم الثاني من الرواية وهما تصفان الرابطة التي تصل بين جوليان وماتيلد وتفصلانها عن كل شخص آخر[1].

والفصل السادس والاربعون الذي يصف اغواء جوليان من قبل ماتيلد يمثل واحدة من احدى صفات ستندال الاعظم روعة - وتلك هي استبصارة في داخل المشاعر المتصارعة والمتضادة، ومزجه بين الحنان

---

(١) انها صفة يعترف بها افراد حلقة ماتيلد حتى اذا لم يكونوا محبين لهذه الصفة، فهذا السيد كروزنوا يقول متفكراً: - « لماتيلد فُرادة، وهذا امر مزعج، ولكنها تهب موضعاً اجتماعياً بديعاً لزوجها.. وهذه الفرادة لدى ماتيلد يمكن اعتبارها انها نوع من العبقرية. فهي مع مولدها الرفيع المكانة وثروتها الكبيرة، لا تكون هذه العبقرية شيئاً باعثاً على السخرية، وعلى هذا فاي امتياز رائع يكون هذا! »

ان هذا مثال عن الطريقة التي يكون معها نقد ستندال قد ذاب في اعماق الرواية. « فعبقريتها » إنما هي تهديد لنظام إجتماعي قلق غير ثابت، ولكنها في الامكان تحييدها، او كما يأمل المعجب بها ذلك، بفعل مكانة عظيمة وثروة عريضة.

والسخرية وكذلك استخدامه للعبارات الرومانسية المألوفة حدَّ الابتذال وذلك من اجل التعبير عن موقفه المضاد للرومانسية. فجوليان قد صعد لتوه الى غرفة نوم ماتيلد: -

« ها هنا انت يا سيدي » قالت ذلك ماتيلد له بعاطفة عميقة » لقد كنت اتتبع حركاتك خلال الساعة الاخيرة كلها ».

كان جوليان محرجاً الى حد عظيم ولم يكن يعرف كيف يسلك، كما انه لم يشعر بأي اثر من آثار الحب. وفي حراجته قرر جوليان ان عليه ان يظهر الشجاعة ولذلك فقد حاول ان يعانقها.

« اليك عني يا سيدي » قالت ذلك وهي تدفعه عنها.

كلاهما محرج ولكن لاسباب مختلفة. فانجذابهما المتبادل احدهما تجاه الآخر اعمق مما يدركانه ولكن جوليان قد دخل في هذه المغامرة وصعد الى غرفتها على سبيل الفخر بالذات ولانه قد دُغْدِغت كبرياؤه بفعل الدعوة لزيارة ابنة صاحب البيت في الساعات الاولى من الفجر. وان بطلاً رومانسياً كان بالتأكيد سيرغم نفسه على ان تتخذ حماسة وحرارة شديدتين بواسطة سيل من الكلمات. وجوليان يفعل افضل ما في وسعه ولكن ستندال يظهر لنا بصحوه ووضوحه المعتادين انه في الحقيقة لا يشعر بأي شيء وليست لديه أية فكرة بشأن ما ينبغي عليه ان يفعل.

وماتيلد ايضاً مشوقة الى ان تحظى بـ « مشهد عظيم » ولكنها مشلولة بفعل الصراع بين ما هو باعث على الاعجاب حقاً في ذاتها - جسارتها وفرادتها - وبين المشاعر التقليدية ضد ما تتمرد هي عليه: -

« كانت في حالة انعدام ارتياح غريبة، فكل مشاعرها في مجال التحفظ والحياء، وهما امران طبيعيان جداً بالنسبة لفتاة شابة تنتمي الى اسرة جيدة، كل تلك المشاعر قد استعادت سطوتها عليها وابعثتها في حالة من التوتر الشديد...

«لو كان ذلك ممكناً لكانت قد حطمت نفسها وحطمت جوليان معها. وكلما صارت قوة ارادتها لبرهة من الزمن قد جعلت ندمها صامتاً فان مشاعر من الحياء والخجل الغاضب تُصَيّرانها شقية الى اقصى الحدود. ولم تكن في

أية لحظة قد توقعت الكَرْب الرهيب الذي وجدت نفسها فيه الان ».

وستندال عديم الرحمة في كشفه عن حراجتها: -

« قامت ماتيلد بمحاولة استخدام شكل اكثر حميمية، وكانت بوضوح اشد انتباهاً لهذه الطريقة غير المعتادة في الكلام من انتباهها لما كانت تقوله ».

« عَلَيَّ ان اتكلم اليه مع ذلك » قالت ذلك في نفسها اخيراً: « فانه من القواعد المرسومة ان المرء يتحدث الى حبيبه ».

ثم يأتي النقد الاخير للموقف الرومانسي: -

« بعد لحظات طويلة من انعدام اليقين التي كانت ستبدو في عيني المراقب السطحي انها متسببة عن اشد انواع الكراهية تصميماً.. أصبحت ماتيلد في النهاية عشيقته.

« ولنقل الحقيقة فان حرارتها العاطفية كانت على شيء من التصنع. فالحب المفعم بالهوى العارم كان ما يزال نموذجاً يُحتذى مما هو حقيقة واقعة ».

ثم نقرأ بعد ذلك الكشف النهائي: -

« كانت الانسة ماتيلد دي لامول تعتقد بانها تؤدي واجباً تجاه نفسها وتجاه حبيبها » قالت في نفسها: يا للفتى المسكين، انه الكلمة النهائية في مجال الجرأة وهو يستحق ان يكون سعيداً او اذا لم يحدث ذلك فسوف اكون اقل امتلاكاً للشخصية ». ولكنها كانت مستعدة بكل سرور ان تعوض بعذاب مؤبد تلك الضرورة القاسية التي وجدت نفسها ملزمة بها ».

الحادثة برمتها تروي بلهجة من الكوميديا الحاملة لنبرة المفارقة الساخرة، ولكننا نكون على الدوام حاملين الانطباع بان كلمات ستندال تفعل اكثر مما تقوله. فالحراجة الحادة القارصة لدى المحبيِّن معدية وهي تقوم بايصال نفسها الينا، غير اننا نصير مدركين للجدية الكامنة وراء كل ذلك كما اننا نرى بعمق اعظم في اعماق الدوافع التي تقود الشخوص اكثر مما يفعلون هم انفسهم.

ونثر ستندال في الحقيقة يرى في اشد حالاته تأثيراً لدى المقابلة بين

جوليان وماتيلد. فالصراع يجري على مستويين. اذ هو يبدأ بأفكارهما التي لا ينطقان بها. ثم يحدث على حين غرة انفجار عنيف واذا بها يستنكر احدهما الاخر بالحدة التي يقوم بها شخوص راسين. ويكون احدهما قد «انهزم» انهزاماً موقتاً وعلى المستوى نفسه من المفاجأة نرى الصخب ينحسر بينهما اذْ يعودان الى نوع من الصمت والى الحوار الممزوج بالكراهية: -

«بدا له ان شيئاً واحداً يمكن له ان يزود ارتياحاً لا يُحَدُّ الى حزنه.. وهذا بالضبط هو ان يتحدث الى ماتيلد. ومع ذلك فما الذي يجروٌ على ان يقوله لها؟

«كان ذلك هو السؤال الذي كان يتأمله ذات صباح في الساعة السابعة تأملاً عميقاً حينما رآها فجأة تدخل المكتبة.

«اعرف يا سيد انك تريد ان تتحدث معي.

«يا الهي! من اخبرك بذلك؟

«اعرف ذلك، ماذا تريد اكثر من هذا؟ اذا كان الشرفِ ينقصك فقد تدمرني او على الاقل تحاول ان تفعل ذلك. ولكن هذا الخطر الذي لا اعتبره حقيقياً لن يمنعني بالتأكيد من ان اكون صادقة. فأنا لم اعد احبك يا سيدي، فان خيالي الجامح هو الذي قادني الى الضلال.

«لدى استماعه لهذه الضربة الرهيبة واذْ كان مستيئساً بسبب الحب والشقاء فقد حاول جوليان ان يجد العذر لنفسه. ولكن ليس هناك شيء اشد سخفاً من ذلك. هل يعذر الانسان نفسه لاخفاقه في بعث السرور؟ ولكن العقل لم يعد مهيمناً على افعاله. ذلك ان غريزةً عمياء حثته على تأجيل اتخاذ قرار بشأن مصيره. وبدا له انه ما دام يظل يتحدث فليس هناك من شيء نهائي يحدث. ولم تُصْغِ ماتيلد الى كلماته، فان الصوت الذي كانت تلقى به تلك الكلمات قد ازعجها، ولم تستطع ان تفهم كيف كانت لديه الوقاحة كي يقاطعها».

نثر ستندال يحمل شبهاً ملحوظا بنثر القرن الثامن عشر، ولكن هذه المشابهة خداعة. انه نثر كان بالتأكيد مبنياً على تركيب الجملة الكلاسيكي، ولكن على الرغم من ان تركيبة جُمَلِهِ هي في الغالب متشابهة فان حركة

فقراته تكون احياناً شديدة الاختلاف. وقد عبر اندريه جيد تعبيراً جيداً عن هذا الاختلاف حين كتب يقول في مذكرات مزيفي النقود الصادرة في سنة ١٩٢٧ (ص٢٨ - ٢٩) (مع ستندال لا تدعو الجملةُ الجملةَ التالية مطلقاً الى الوجود ولا تكون الجملة التالية منقولة عن الجملة التي سبقتها. ذلك ان كل واحدة منها تقف وقوفاً عمودياً بازاء الحقيقة او الفكرة المراد التعبير عنها » فنثره لا يتحرك تحركاً مستقياً الى الأمام من نقطة ثابتة واحدة الى اخرى. ان فيه كثافةً اعظم ومجالاً أوسع. كل جملة او كل عبارة في جُمْلةٍ تقابل ما يدعوه الفرنسيون بالواقعة النفسانية، والعلاقة بين الجُمَل احداها بالاخرى هي التي تشكل النَسَقَ في اسلوبه. فان مقطعاً مثل هذا ليس تعبيراً مباشراً عن العاطفة، اذ هو بالاحرى تركيب هندسي، نوع من التكوين التقابلي للاحاسيس وذلك ما يُمكننا من ان ندرك بوضوح مدهش ما الذي يحدث في داخل عقول الشخصيات وتتابع التصادم بين الدوافع المتضادة. ولهذا السبب فان نثر ستندال، بدلاً من ان يكون انطلاقاً منطقياً فهو يستدير على الدوام ويدور محولاً اتجاهه ومُحدِثاً تجاورات بين الجمل الواقفة وقوفاً «عمودياً». والنتيجة من ذلك ان هذا النثر يبدو متحركاً في اتجاهات عديدة في وقت واحد وهو يلامسنا في آن واحد في اماكن مختلفة. الجملتان الاوليان هما سلسلة من الطلعات او التراجعات التي تقود نحو الهجوم الاخير على الموقع. وفي كل طلعة تضرب ماتيلد جوليان في مكان مختلف - في شرفه وفي كبريائه وفي ايمانه بنفسه وفي ثباته العاطفي - ثم تنسحب من اجل ان توقع فيه ضربة اشد عنفاً. والتأثير الكلي لذلك هو تأثير هجوم يكون في آن واحد واسعاً جداً ومركزاً جداً. ثم على حين غرة تبدو ماتيلد انها تجمع كل ما لديها من طاقة كي تقوم بالضربة القاصمة «أنا لم اعد احبك يا سيدي، فقد قادني خيالي الجامح الى الضلال».

تكشف الفقرة الاولى عن سيطرة ماتيلد الكاملة على الموقف اما الفقرة الثانية فتكشف عن اثر هجومها على جوليان. حين يكتب ستندال «عند هذه الضربة المروعة» فاننا نسمع الوقْعَ الباعث على المرض بينما تسقط الضربة فوق رأسه. لدى الكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين كانت كلمة

« مستيئس » تعني دائماً الانذهال الفكري والعاطفي الكامل، وهي في هذا المقطع تسجل التأثير المدمر لهجوم ماتيلد. جوليان منذهل ولكنه يقوم بمحاولة ضعيفة ومتأخرة لتسويغ نفسه واعطائها العذر. والجملتان « ليس هناك ما هو اشد سخفاً. فهل يعطي المرء عذراً لنفسه بسبب اخفاقه في بعث السرور؟ » هما الترددات الحاكية الساخرة لكلماتها في عقله المنذهل. وبدلاً من ان يستعيد سيطرته فان المه يزداد. ومحاولة اعطاء العذر لنفسه هي البصيص الاخير من المعقولية قبل ان يصبح فاقداً للقدرة على التفكير المتصل. والكلمات « لم يعد للعقل اية سيطرة على افعاله » هي اشارة للتفكك والانهيار وكلمة « لم يعد » تجعلنا نشعر بميكانزم الشخصية وهي تتجزأ قطعة فقطعة. وحينما يخفق العقل فانه يرمي بنفسه على « غريزة عمياء ». ثم يمضي في الصراع قدماً وهو مقتنع بانه اذا استطاع فقط ان يظل مستمراً واذا استطاع فقط ان يستمر في الكلام فان شيئاً ما لا بد ان يحدث لانقاذه.

هذه المقاطع والمقاطع المماثلة منحت ستندال سمعةً مفادها انه واحد من أعظم السايكولوجيين بين الروائيين الحديثين. وراء البريق الجاف لنثره تكمن جذور مجسّية تذهب الى الاسفل نحو الأماكن الخفية من العقل. فقد كان ستندال يمتلك النظرة المباشرة في تعقيد القلب البشري والقدرة على الامساك بالمشاعر في لحظة تشكّلها ثم ترجمتها بوضوح يبعث على الاعجاب: -

« لم يعد استخدام صيغة المخاطبة بالمفرد وقد جردت تجريداً تاماً من أي نبرة من نبرات المودة، لم يعد بعد لحظة واحدة قادراً على ان يجيب جوليان أي إمتاع، وقد اندهش لغياب السعادة عن هذا الامر، واخيراً فمن اجل الشعور بها، التجأ الى عقله. فرأى نفسه في موضع التقدير الرفيع من قبل هذه الفتاة التي كانت على اعلى درجات الكبرياء ولم تكن قد منحت احداً من قبل ثناءً غير مقيد، وبواسطة هذا الحظ من التفكير توصل الى اشباع احترامه لنفسه ».

ومرة اخرى نرى النثر يؤدي الافعال التي يصفها. فالروائي يوحي لنا بشعور ما ثم يمضي في تعرية الطبقات الخارجية عنه ابتغاء اظهارنا على انه

ليس على الاطلاق ما يبدو عليه في الظاهر. فالخطاب بصيغة المفرد ينبغي ان يكون علامة من علامات الحنان، ولكنه ليس كذلك اذ انه لا يمنح جوليان أي «إمتاع» وهو «مندهش» لغياب «السعادة» التي هي في العادة نتاج الحنان والامتاع وكلمة «أخيراً» تضع ميسمها على واحدة من خصائص ستندال وهي تغيير الإتجاه. فجوليان يشرع في العمل من اجل انتاج شعور يحمل محل شعور السعادة ذلك وذلك باستخدام «العقل». وهو يخبر نفسه انه اذا لم يكن هناك «حنان» في نبرة ماتيلد فعلى الاقل ان هذه الشخصية التي ليس من عادتها ان تطنب في الثناء على أي احد «تكن له احتراماً». وهذه المعالجة المنطقية والتلاعب في الافكار ينجم عنه تركيب جديد من المشاعر. فلقد لاحظنا العملية كلها منذ بدايتها ورأينا المشاعر تتحول. فمع سعادة الشعور باحترام الذات يقع كل شيء في موقعه الخاص وقوعاً مضبوطاً منتظماً.

وفي اماكن اخرى يكتب ستندال ما يلي: - «شهران من الصراع والاحاسيس الجديدة قد غيرا طبيعتها الاخلاقية برمتها.

«وهذا الشك القاسي قد غير تغييراً تاماً موقف جوليان الاخلاقي. فالفكرة لاقت في قلبه بداية الحب التي لم تجد اية صعوبة في تدميرها.

«وهذه الذكريات المتعلقة بسعادة ماضية قد تملكت جوليان وسريعاً ما افلحت في القضاء على كل ما قام به العقل.

«والخطاب هذا وهو على هذه الدرجة العليا من الصراحة ولكنه على درجة هائلة من الغباء، قد غير الموقف كله في مدى لحظة واحدة: فماتيلد وهي متيقنة من انها موضع الحب من جانبه، صارت تزدريه ازدراء تاماً».

وفي كل هذه الامثلة نجد الكلمات التي تقوم بعملها هي الكلمات «تغير» و «جدد» و «حطم». فالفعل (النحوي) - وهو في العادة فعل متعدٍ - إنما يشكل محوراً لجمل ستندال الاشد تعبيراً عنه وعن اسلوبه لانه معنيٌ بالفعالية الذهنية اكثر بكثير من عنايته بالحالات الذهنية. وهذه الافعال الثلاثة تشير الى مجال التجربة وميدانها. فمشاعر شخوصه تتغير بلا انقطاع ثم انها مشغولة بلا انقطاع في «الاعادة» و «التدمير». انها ليست تغييرات

سطحية في المزاج النفسي، لانها تذهب الى جذور «الكائن الاخلاقي». وصدمةٌ مفاجئة تحطم توازنهم واستقرارهم الاخلاقيين. وهم يسمون الى ان يعملوا عملاً بطيئاً ومرهقاً من اجل اعادة البناء. ثم تحدث صدمة اخرى تهدم عمل «العقل» وتبدأ العملية كلها من جديد. ثم تكمل جُملةٌ هذه الصورة: -

«كانت ماتيلد في ذلك الوقت تمر بتلك الحالة التي مر بها جوليان قبل بضعة أيام».

فعلى الرغم من انهما مرتبطان احدهما بالاخر في اعمق اعماق وجودهما، فان جوليان وماتيلد لم يكونا قط في الحالة النفسية المتماثلة فعلياً في اليوم الواحد نفسه وهذا ما يحدث التصادم بينهما. فهو اذن سباق سايكولوجي فيه قفز الموانع يكون كل منهما آخذاً دوره في ان يكون اللاحقِ (بكسر القاف) واللاحق (بفتح القاف) ويكون الجلاد والضحية.

وأحد اشد الأمور طرافةً لدى شخوص ستندال هو الانطباع الذي يهبونه بأن حيواتهم كلها وكياناتهم برمتها داخلة في كل فعل من الأفعال: -

«كانت الشجاعة هي الصفة الجوهرية في شخصيتها. ليس هناك من شيء قادر على ان يهبها اي اثارة وشفائها من الملال الدائم الوجود سوى فكرة انها كانت تلعب لعبة الوجه والقفا (في رمي النقود الى الهواء) بوجودها كله».

وهذا ما يجعل اللقاءات بين جوليان وماتيلد درامية الى هذه الدرجة كما يجعل منها هذه القوة الضاغطة المبهظة على شخصيتها. وقد نتساءل في بعض الأحيان عن السبب في انهما لا يمضيان في ذلك مضياً لا انتهاء له، ولكن ستندال يعطينا الجواب في جملة واحدة: -

«وقعت على الارض مغمياً عليها كانها ميتة.

هذه هي اذن تحت قدمي، ذلك الشيء المتكبر «قال جوليان في نفسه».

حياة شخصيات ستندال في حالة اتساع وهي تصل اخيراً نقطة لا يكون معها بعض الاشياء بل كل الاشياء في حالة انهيار واستسلام. وانه لكونهم «غرباء» فهم لا يستطيعون ان يجدوا منصرفاً سلياً لمواهبهم الهائلة.

فحساباتهم التي تصل من الدقة حداً لا يمكن تصديقه وكذلك حساسيتهم المائلة في حدتها، وهي التي تنجم عن هذا الوضع، كل هذه تخضع شخصياتهم الى عناء لا يحتمل حتى يكونوا منساقين انسياقاً لهجران عالم الفعل والانسحاب منه انسحاباً تاماً الى عالم التأمل.

لقد فسر سجن جوليان وموته تفسيرات مختلفة. فأحد الكتاب، وهو يقارنه بميرسو بطل غريب كامو، يوحي بأنه ضحية «اجتماعية» وليس ضحية «ميتافيزيقية» (وهو الناقد أج. اي ميسون في مقالته: السيد كامو والبطل التراجيدي» مجلة سكروتيني الجزء الخامس عشر العدد الثاني صفحة ٨٣). وهناك ناقد امريكي يتحدث عن «الليبيدو المتَغَرِّب والضحية التي تقوم بالتكفير عن الخطيئة وهي في حالة وقوعها بحب الموت» (وهذا الناقد هو ماثيو جوزفسون في كتابه: ستندال او البحث عن السعادة صفحة ٣٤٦) ولاسباب سبق لي ان بيّنتها فانني اعتقد ان من الهين اساءة تفسير العنصر «الإجتماعي» وعلى الرغم من ان الرغبة في «الاستشهاد» و «الرغبة في الموت» موجودتان، فانني لا اعتقد انها امران حاسمان. حينما يصل جوليان السجن في بيزانسون تكون حاسيته قد استهلكت اعياءً. فالشخصية الموسعة قد وصلت النقطة التي لا تستطيع معها بعد الان ان تمضي قدماً وحيث لم يعد هناك شيء قد ترك لها في الحياة. وهذا ما يفسر موقف جوليان من ماتيلد ومن السيدة دو رينال حينئذ. فهو لا يستطيع ان يواجه الحياة المقبلة مع ماتيلد ولذلك فهو يستدير نحو الشخصية الاكثر اراحة وهي شخصية السيدة دو رينال. انها بالطبع «صورة الأم» والسجن نفسه رمز للرحم الذي يرغب في ان يعود هو اليه. وما ان يكون في السجن حتى يسلّم نفسه للاحلام. وآخر شيء يريده هو ان تبرأ ساحته او ان يهرب او حتى ان يعود الى عالم الفعل بعد انقضاء مدة السجن. وكانت محاولات ماتيلد في انقاذه محاولات مزعجة له بكل بساطة وهو يتخذ كل ما يلزم من الاحتياطات كي يجعلها تخيب.

اعتقد انه علينا ان نضيف ان حكاية السجن هي دراسة عميقة ايضاً لسايكولوجية البطولة. فجوليان يبدو انه متمسك بمُثُله وانه يريد ان يسير مسيرة بطولية نحو موته. وفي الحقيقة هو يقوم بالانتحار ولكنه لا يفعل ذلك


للاسباب التي قدمها لنا نقاده. «فالبطل» يحيا على درجة اقوى من الحدة من عامة الناس وما يبدو موتاً بطولياً ربما يكون في امثلة كثيرة حالة من الانتحار اوجبها ادراك لا واعٍ بانه «انتهى».

ووصف الاعدام هو مثال ماهر عن قدرة ستندال على اللهجة المخففة نبرتها عمداً: -

«مرّ كل شيء ببساطة ووقار ومن غير عاطفةٍ من جانبه».

والمشهد الأخير الذي تظهر فيه ماتيلد وهي تتبع موكب الجنازة ورأس جوليان المقطوع على ركبتيها قد حيَّر نقّاد ستندال. وهذا المشهد يبدو لي قطعة رهيبة من القطع الكوميدية. ذلك ان اعجابه بالقرن السادس عشر كان عميق الجذور وقد ارتضى بالتأكيد هذا العرض الاخير لفرادة ماتيلد، تلك الفرادة التي ما كان يمكن ان تبدو سوى امر غريب في عصر واهن القوى والروح. وكانت تلك اطلاقة ستندال الوداعية على رجال سنة ١٨٣٠.

* * *



في قصر دو لامول[١]

بقلم ايريك اويرباخ

جوليان سوريل بطل رواية ستندال «الأحمر والأسود» (سنة ١٨٣٠) شاب طموح عنيف العواطف وابن لبورجوازي صغير غير متعلم من مقاطعة فرانش كونتيه، يقاد بفعل سلسلة من الظروف من مدرسة اللاهوت في بيزانسون حيث كان يدرس اللاهوت الى باريس لاتخاذ مركز السكرتير لرجل مهذب ذي مركز إجتماعي رفيع هو الماركيز دو لامول الذي استطاع جوليان ان يحوز ثقته. وماتيلد ابنة الماركيز فتاة في التاسعة عشرة من عمرها، حادة الذكاء، مدلّلة حدَّ الافساد، طليقة الخيال، وهي الى ذلك متغطرسة جداً بحيث ان مركزها نفسه وحلقتها ذاتها يبدآن في بعث الملال لديها. وبداية هواها تجاه خادم ابيها (جوليان) واحدة من تحف ستندال الفنية البالغة الاقتدار وقد اثارت اعجاباً عظيماً لدى الناس. فأحد المشاهد التحضيرية لذلك الهوى حيث يبدأ في الانبعاث اهتمامها بجوليان هو المشهد التالي من الجزء الثاني، الفصل الرابع: -

«ذات صباح بينما كان القسيس مع جوليان في مكتبة الماركيز يعملان في قضية فريليار التي لا انتهاء لها قال جوليان فجأة: -

«سيدي، هل يكون تناول الطعام مع السيدة الماركيزة كل يوم واحداً من واجباتي ام انه صنيع طيب يقدم لي؟

(١) «في قصر دو لامول» من كتاب «المحاكاة» تأليف ايريك اويرباخ: نشر سنة ١٩٥٣ من قبل مطبعة جامعة برنستون ثم طبع في انكلترا لدى مطبعة جامعة اوكسفورد في لندن.

« فصحح القسيس كلام جوليان كانه صُعِق مما سمع:

« إنه شرف عظيم! فعضو المجمع السيد ن. الذي يتملقها منذ خمسة عشر عاماً لم يستطع ان يحظى بمثل هذا الشرف لابن اخيه السيد تانبو.

- « أنا اعتبر هذا العشاء اشقَّ شيء على نفسي في عملي الحالي. كنت في المدرسة لا القى ما القاه الآن من الضجر في اثناء هذه الوجبات. واني لأرى الكل يتثاءب حتى الآنسة دو لامول التي لا بد انها اعتادت رؤية الاصدقاء المترددين على هذا المنزل. وأنا اخشى ان ينتابني النعاس. فرفقاً بي يا سيدي واحصل لي على اذن كي اتغيب عن العشاء، فاني أؤثر ان اتناول طعاماً بفرنكين في نَزْلٍ مغمور.

« كان الأب بيرار من المُحْدَثين الذين يرون تناول الطعام على مائدة سيد عظيم شرفاً عظيماً. فأخذ يحاول محاولة مجهدة ان يفهم جوليان هذا الاحساس ويقنعه به. وبينما هما كذلك اذْ سمعا ضَجّةً خافتة فالتفتا ووقع بصر جوليان على الانسة دو لامول التي كانت تنصت الى حديثهما، فاحمّر وجهه خجلاً. لقد جاءت من اجل كتاب وسمعت كل شيء. فشرعت تحسُّ باحترام معين تجاه جوليان. فهذا الفتى لم يولد راكعاً على ركبتيه مثل ذلك الاب بيرار، هذا ما فكرت به، ثم قالت في نفسها: يا الهي ما اقبحه!

« لم يجرؤ جوليان على النظر اليها اثناء العشاء ولكنها تلطفت وتحدثت اليه. وكان عدد كبير من الضيوف متوقعاً ان يجيء ذلك اليوم. طلبت هي اليه ان يبقى... ».

هذا المشهد كما قلت مصمم على اساس ان يهيء لمغامرة غرامية حادة ومأساوية الى اقصى الحدود. أما وظيفة هذا المشهد وقيمته السايكولوجية فلن نبحثهما هنا، فهما يقعان خارج حدود موضوعنا. ولكن ما يهمنا في هذا المشهد هو ما يلي: يكون هذا المشهد غير مدرك تقريباً من غير معرفة شديدة الدقة والتفصيل للوضع السياسي والتدرج الإجتماعي والظروف الاقتصادية لفترة محددة غاية التحديد من التاريخ وهذه الفترة هي تلك التي وجدت فرنسا نفسها فيها قبيل ثورة تموز: وعلى ذلك فان هذه الرواية تحمل العنوان الاضافي وهو: قصة من سنة ١٨٣٠. وحتى الملال الذي يسود غرفة الطعام

وبهو هذا البيت النبيل ليس ضَجَراً اعتيادياً. فهو لا ينجم عن البلادة الشخصية الجانية للناس الذين يجتمعون فيه وبينهم اناس على جانب كبير من الثقافة والذكاء وفي بعض الاحيان يكون بينهم اناس ذوو اهمية رفيعة، كما ان سيد البيت رجل ذكي وودود. على العكس من ذلك، فاننا نواجَه في ضَجَرهم بظاهرة سياسية وايديولوجية تتصف بها فترة عودة الملكية. في القرن السابع عشر وحتى في القرن الثامن عشر لم تكن الصالونات المماثلة لهذا الصالون مضجرة مطلقاً. ولكن المحاولة غير المتقنة التنفيذ من قبل نظام البوربون الملكي في استعادة ظروف مضى عليها زمن طويل منذ ان صارت بالية عتيقة بفعل الاحداث خلقت بين التابعين له من الموظفين والطبقات الحاكمة، جَوّاًمن المواضَعات (بالضاد لا بالصاد) الخالصة والتحديدات والضغوط ونقص الحرية كان ذكاء الاشخاص وحسن نيتهم يقفان ازاءها كلها بلا حول ولا قوة. ففي كل تلك الصالونات كانت الامور التي تحظى باهتمام كل الناس - المشكلات السياسية والدينية لذلك الوقت، وبالتالي غالبية مواضيع الادب الخاص بها او المتعلق بالماضي القريب جداً - لم يكن في الامكان مناقشتها او في افضل الأحوال ما كان يمكن الحديث بشأنها الا في عبارات رسمية كانت من الكذب بحيث ان الانسان ذا الذوق الرفيع واللطف العالي يميل الى اجتنابها بدلاً من ان يكذب في ميدانها. فما اشد الفارق بينها وبين الجسارة الفكرية لصالونات القرن الثامن عشر الشهيرة، تلك الصالونات التي لم تكن بالتأكيد تحلم بالمخاطر الموجهة لوجودها وهي المخاطر التي كانت تلك الصالونات نفسها تطلقها وتفك عقالها (الامر الذي شكل واحداً من اسباب الثورة الفرنسية الاولى) اما الان (أي في عهد عودة الملكية خلال الأيام التي يتحدث ستندال عنها) فقد صارت المخاطر معروفة وطغى على الحياة خوف من ان تعود كارثة سنة ١٧٩٣. وبما ان اولئك الناس مدركون بانهم لم يعودوا هم انفسهم قادرين على الايمان بالشيء الذي يمثلونه وانهم محتم عليهم حتما ان ينخذلوا في اية مناقشة عامة، فقد اختاروا ان لا يتحدثوا عن أي شيء سوى الجو والموسيقى والقال والقيل الدائر بشأن حياة البلاط واشخاصه. واضافة الى ذلك فقد وجدوا انفسهم مرغمين على ارتضاء حلفاء لهم من بين الناس النفاجين التياهين والناس الفاسدين

الطالعين من احضان الطبقة البورجوازية الحديثة الثراء، اولئك الذين افرغوا مناخ المجتمع افراغاً تاماً بفعل انحطاطهم الخالي من الحياء المندفع بقوة طموحهم وخوفهم على ثرواتهم المستحصلة بطرق غير شريفة. وهذا يكفي لتفسير الملال المهيمن على الجو آنذاك.

ولكن ردَّ فعل جوليان ايضاً وحقيقة انه هو والمدير السابق لمدرسته اللاهوتية، الأب بيرار، يكونان موجودين على الاطلاق في منزل الماركيز دي لامول، لا يجب ان تفهم كلها الا ضمن اطار اللحظة التاريخية الفعلية. فطبيعة جوليان الملتهبة العواطف والمشحونة بالخيال قد كانت منذ أيام صباه الاولى مفعمةً بالحماسة للأفكار الضخام التي جاءت بها الثورة الفرنسية وأبداها جان جاك روسّو وكذلك كانت طبيعته تلك مفعمة بالحماسة للاحداث العظيمة التي مرت خلال الفترة النابليونية، ومنذ ايام شبابه الأولى لم يكن يشعر بغير الاشمئزاز ووالازدراء والكراهية تجاه النفاقّ الحقير والفساد المنحط الكذاب اللذين كان لدى الطبقات المسئولية على السلطة بعد سقوط نابليون. وجوليان اشد اقتداراً على الخيال واكثر طموحاً وأقوى تعلقاً بالقوة من ان يكون مكتفياً بحياة تافهة ضمن اطار الطبقة البورجوازية، اي الحياة التي كان صديقه فوكيه يقترحها عليه. وبعد ان لاحظ ان شخصاً من اصولٍ بورجوازية صغيرة يمكن ان يصل الى مركز السلطة لا لشيء الا من خلال الكنيسة ذات السلطة المطلقة فقد صار منافقاً عن قصدٍ وهو واعٍ بما يفعل، وان مواهبه العظيمة كانت تضمن له مهنة ثقافية مرموقة، لو لم تكن مشاعره الشخصية والسياسية، والحيوية العاطفية الكامنة في طبيعته، ميالة الى الانفجار في اللحظات الحاسمة. وواحدة من تلك اللحظات التي يكشف فيها جوليان عن نفسه قد رأيناها في المقطع الذي أمامنا وذلك حينما أسَرَّ جوليان مشاعره في صالون الماركيز الى الأب بيرار معلمه السابق وحاميه، اذْ ان الحرية الفكرية التي يشهد عليها ذلك الأسرار (بكسرة الهمزة) ما كان يمكن التفكير بها بدون مزيج من الغطرسة الفكرية لديه مع تعالٍ داخلي لا يكاد يتلاءم مع رجل دين فَتِيِّ السن يحظى بحماية ذلك البيت. (في هذا المثال على وجه الخصوص لا تؤذيه صراحته فالأب بيرار صديقه، أما وقع كلماته على ماتيلد التي صادف ان سمعت ما يقول

فقد احدث انطباعاً مختلفاً كل الاختلاف عما كان يجب عليه ان يتوقع او يخشى منه) والأب بيرار يوصف هنا على انه مُحْدَثٌ (بتخفيف الدال) حقيقي، يعرف مقدار الرفعة التي يحظى بها المرء حين يجلس الى مائدة رجل عظيم ولذلك فهو لا يوافق على الملاحظات التي ابداها جوليان، وكدافع آخر لاستنكار الأب بيرار كان في مقدور ستندال ان يذكر الحقيقة التي مفادها ان الخضوع غير الناقد لشرور هذا العالم، وذلك مع الادراك التام انها شرور، هذا الخضوع هو الموقف الذي يتسم به اتباع المذهب الجانسني، والأب بيرار جانسني المذهب. فنحن نعلم من القسم الأول في الرواية انه بوصفه مديراً للمعهد اللاهوتي في بيزانسون توجب عليه ان يتحمل كثيراً من الاضطهاد وكثيراً من الخداع بسبب جانسينيته وتقواه المتشردة التي لم تستطع اية مؤامرات أن تَمَسَّها، ذلك ان رجال الدين في الاقليم كانوا تحت تأثير اليسوعيين (الجيرويت وهو المذهب المعادي للمذهب الجانسني) حينما اقام خصم الماركيز دي لامول العظيم السلطة وهو الاب فريلار المندوب العام للاسقف الدعوى على الماركيز فان الاخير جعل الاب بيرار موضع اسراره وبهذا استطاع ان يعرف قيمة ذكائه واستقامته: ولهذا استحصل له الماركيز اخيراً مكاناً في باريس ابتغاء تحريره من مركزه العسير في بيزانسون وفيما يلي من الأيام استخدم تلميذ الأب بيرار المفضل وهو جوليان سوريل في بيته كأمين سرٍ خصوصي.

فالشخوص والمواقف والعلاقات الخاصة بأبطال الرواية هي اذن متصلة اتصالاً وثيقاً بالظروف التاريخية التي كانت معاصرة لها آنذاك، فالأوضاع السياسية والإجتماعية المعاصرة منسوجة في الفعل نسجاً اشد تفصيلاً واكثر صدقاً مما جرى الكشف عنه في أية رواية سابقة وفي الحق في أي عمل أدبي فيما عدا تلك الاعمال التي يقصد منها قصداً واضحاً ان تكون مقالات هجائية سياسية. وعلى هذا فان يضع المؤلف وضعاً منطقياً منتظماً حياة مدركة ادراكاً مأساوياً لرجل ينتمي الى مكانة اجتماعية دنيا (مثلما هي حياة جوليان سوريل هنا) ضمنَ اطار اشد انواع التاريخ المعاصر لها ملموسية ويطورها من هناك - فهذه ظاهرة جديدة كل الجدة ومفعمة الى اعلى

درجة بالمغزى. والحلقات الاخرى التي يسير بينها جوليان سوريل - اسرة أبيه وبيت عمدة فيريير السيد دي رينال والمدرسة اللاهوتية في بيزانسون - هذه الحلقات محددة تحديداً سوسيولوجياً ينسجم مع اللحظة التاريخية تلك وبالتوغل نفسه الذي قام به ستندال بحق بيت الماركيز دي لامول - وليس هناك واحدة من الشخصيات الثانوية - مثل القسيس العجوز شيلان، او مدير ملجأ الفقراء فالينو - يمكن ان تنشأ وتفهم من غير الوضع التاريخي الخاص لفترة عودة الملكية، وعلى النحو الذي عرضت علينا معه. ووضع الاسس نفسها الخاصة بالحياة المعاصرة فيما يتعلق بالاحداث يمكن العثور عليها في روايات ستندال الاخرى - فهي في وضع ما يزال غير كامل ومحاطة احاطة ضيقة في رواية ارمانس ولكنها متطورة الى حد الكمال في الاعمال المتأخرة الاخرى: في رواية دير پارم (وهي، على اية حال، بسبب تركيب مشهدها في مكان لم يتأثر بعد بالنموّ الحديث، تهب تأثيراً مؤداه انها رواية تاريخية) ولكننا نجد تلك الاسس المعاصرة ايضاً في رواية لوسيان لوڤان وهي رواية تتعلق بفترة حكم لويس فيليب، وقد تركها ستندال غير منتهية. وفي الحق اننا في الرواية الاخيرة، اي لوسيان لوڤان، وفي الشكل الذي وردت به الينا، نجد عنصر التاريخ الراهن والسياسة المعاصرة لها مؤكدين توكيداً شديد الوطأة والحدة؛ فهما ليسا مندمجين دائماً كل الاندماج في نسيج مجرى الفعل وقد عرضت بتفصيل كبير وكثير بالقياس الى الثيمة الرئيسية، ولكن ربما استطاع ستندال في حالة اعادة النظر فيها اعادة اخيرة ان يحرز فيها تعبيراً عضوياً عن كليتها ومجموع ما فيها من عناصر. واخيراً فان اعماله التي تتناول سيرته الذاتية، على الرغم من «الذاتية» ذات النزوات والتقلبات في اسلوبها وطريقتها، هي ايضاً وعلى نحو اشد قرباً وجوهرية وملموسية ترتبط بالسياسة والسوسيولوجيا والاقتصاد التي كانت سائدة في تلك الفترة ارتباطاً اقوى من الاعمال المماثلة لها وعلى سبيل المثال سيرة جان جاك روسو الذاتية وسيرة غوته، وان المرء ليشعر ان الاحداث العظمى في التاريخ المعاصر له قد اثرت على ستندال تأثيراً اشد مباشرة مما فعلت احداث مشابهة لها على اولئك الكاتبين، فروسو لم يعش كي يراها (اي الثورة الفرنسية) أما غوته فقد استطاع أن يكون على مبعدة منها.

بعد ان قلنا كل ذلك فان كلامنا يفيد ايضاً ما هو ذلك الظرف الذي استطاع في تلك اللحظة من التاريخ ولدى رجل من تلك الفترة، ان يبعث الواقعية المأساوية ويظهرها مؤسسة على ما هو معاصر له، لقد كانت تلك هي اولى الحركات العظمى في العصر الحديث اشترك فيها اشتراكاً واعياً جماهير واسعة من الناس - الا وهي الثورة الفرنسية بكل ما نجم عنها من انتفاضات انتشرت عنها الى اوربا كلها. فعن حركة الاصلاح الديني التي لم تكن اقلَّ قوةً من تلك الثورة والتي اثارت الجماهير اثارة ليست ادنى في الحدة منها، تتميز الثورة الفرنسية بايقاع اسرع بكثير في مجال انتشارها وبآثارها الجماهيرية والتغييرات التي احدثتها في الحياة السياسية اليومية ضمن رقعة ارضية واسعة نسبياً، ذلك ان التقدم الذي حصل آنذاك في ميدان المواصلات والنقل وكذلك انتشار التعليم الابتدائي الناتج عن اتجاهات الثورة نفسها، كل هذه الامور جعلت في الامكان تعبئة الناس تعبئة اسرع بكثير مما حدث في حركة الاصلاح الديني وعلى نحو اعمق من طاقة تلك على اتخاذ وجهة موحدة، فكل انسان امكن الوصول اليه بالافكار نفسها والاحداث ذاتها وصولاً ذا خطى اشد تسارعاً من خطى الاصلاح الديني وبوعي اكبر منها وتناسق اعظم. عندئذ بدأت بالنسبة لاوربا تلك العملية من التركيز الزمني سواء أكانت متعلقة بالاحداث التاريخية نفسها أم معرفة كل انسان بها تلك المعرفة التي اتيح لها منذ ذلك الحين تقدم هائل والتي لا تسمح لنا ان نتنبأ بتوحيد للحياة الانسانية في ارجاء العالم كله فحسب، بل استطاعت بمعنى من المعاني ان تحقق مثل هذا التوحيد لمفهوم الحياة الانسانية. ومثل هذا التطور يُلغي او يُبْطل قوة التركيب الاجتماعي برمته ذلك التركيب المؤسس على الأوامر والمقولات التي كانت تعتبر من قبل انها صحيحة وسليمة، وايقاع التغييرات تلك يتطلب مجهوداً مستديماً وعسيراً غاية العسر نحو حيازة تلاؤم داخلي في الذات كما ينجم عن ذلك الايقاع المتسارع ازمات ملازمة لتلك المحاولة نحو التلاؤم الداخلي. ومن يرغب في ان يقدم حساباً لنفسه بشأن حياته الحقيقية ومكانه في المجتمع الانساني مرغمٌ على ان يفعل ذلك على اساس عملي اوسع بكثير وضمن اطار اكبر بكثير ايضاً من السابق، وان يكون واعياً على الدوام بأن

القاعدة الإجتماعية التي يحيا فوقها ليست دائمة للحظة واحدة ولكنها دائمة التغيّر من خلال الهزات المتنوعة اشد التنوع.

ولنا ان نسأل انفسنا كيف حدث ان الوعي الحديث بالواقع قد شرع يجد لنفسه شكلاً أدبياً لاول مرة على يد هنري بيل (أي ستندال) من مدينة غرينوبل. كان بيل - ستندال رجلاً ذا ذكاء حادٍ وانساناً سريع البديهة وحيويَّ التكوين، وهو الى ذلك مستقل وشجاع من الناحية العقلية، ولكنه لم يكن شخصية عظيمة كل العظمة. ونجد افكاره في غالب الاحيان شديدة القوة وعميقة الوحي ولكنها افكار تخطيء احياناً وتصيب احياناً وهي متقدمة على نحو جزافي وعلى الرغم من كل ما يظهر فيها من جسارة فانها ينقصها اليقين والاستمرارية الداخليان. فهناك شيء غير مستقر بشأن طبيعته كلها: هناك تأرجحه بين الصراحة الواقعية في المدركات العامة وبين الغيبية والتعمية السخيفتين في الامور المخصوصة، وهناك تأرجحه بين السيطرة على الذات والاستسلام المنتشي للذائذ الحسية، كما نرى لديه غروراً يشي بانعدام الامان واحياناً بالميوعة العاطفية، هذه الامور ليس من الهيّن على المرء ان يحتملها، ثم ان اسلوبه الادبي موثر جداً واصيل اصالة لا يمكننا ان نخطيءَ فيها، ولكنه اسلوب قصير النفس وليس ناجحاً نجاحاً منتظماً مستديماً ولا يستطيع الا نادراً ان يَتَملَّكَ موضوعه ويُثَبِّتَهُ في مكانه. ولكن ستندال كما هو قدَ منح نفسه للحظة واطبقت عليه الظروف التي نشأ فيها. وقلبته تقليباً وفرضت عليه مصيراً فريداً غير متوقع، فقد شكّلته تشكيلاً جعله مرغماً على التصالح مع الواقع تصالحاً من نوع لم يفعله احد قبله.

حينما اندلعت الثورة الفرنسية كان ستندال صبياً في السادسة من العمر، ثم غادر مدينة ولادته غرينوبل وغادر معها اسرته الرجعية الثابتة في بورجوازيتها والتي هي على الرغم من انها كانت عابسةً في وجه الوضع الجديد ظلت ثريةً جداً، وذهب ستندال اثر مغادرته تلك المدينة الى باريس وكان اذ ذاك في السادسة عشرة. وقد وصل اليها بعد انقلاب نابليون مباشرة، وكان أحد اقربائه وهو بيير دارو من اتباع القنصل الاول ذوي

التأثير، ثم بعد ترددات وانقطاعات اصاب ستندال مهنة متألقة في الادارة النابليونية. ورأى اوربا في اثناء حملات نابليون ونما حتى صار رجلاً وفي الحق صار رجلاً في غاية الأناقة من الرجال الواسعي الخبرة بالحياة الدنيوية، ثم انه اصبح ايضاً، كما يبدو، موظفاً ادارياً نافعاً ومنظماً (بكسر الظاء) يعتمد عليه، بارد الاعصاب لا يفقد هدوءه حتى في ابان الخطر. وحينما اوقع سقوط نابليون ستندال عن مكانته التي كان يمتطيها كان في السنه الثانية والاربعين من عمره. فالجزء الفعال الناجح الباهر من مهنته قد انتهى حينذاك. ومنذ ذلك الحين لم تعد له مهنة ولم يتطلبه منصبٌ او مكانة. وصار بمقدوره ان يذهب حيث يحب ما دام يمتلك نقوداً كافية للذهاب وما دام الموظفون الشكاكون الذي جاءوا في الفترة التالية لنابليون ليس لديهم اعتراض على مكوثه في المكان الذي يقصده. الا ان ظروفه المالية اخذت تتردى شيئاً فشيئاً، وفي سنة ١٨٢١ تمَّ نَفْيُه من ميلانو حيث كان مستقراً هناك، وذلك من قبل شرطة مترنيخ، فذهب الى باريس وهناك عاش تسع سنوات اخرى بدون مهنة، وحيداً وليس لديه سوى قليل جداً من وسائل العيش. وبعد ثورة تموز حصل له (اصدقاؤه منصباً في الخدمة الدبلوماسية ولكن بما ان النمساويين قد رفضوا منحه اذناً ليكون قنصلاً لمدينة تريسته فقد وجب عليه ان يذهب قنصلاً الى الميناء الصغير المدعو تشينافيكيا، وهو مكان قاحل واهن الحياة، ثم ان هناك الذين يحاولون ان يرهقوه بالمتاعب اذا ما اطال زيارته لروما من غير داعٍ وبالتأكيد كان مسموحاً له ان ينفق بضع سنوات في باريس في اجازة - وذلك ما دام وزير الخارجية واحداً من حُماته. واخيراً يقع مريضاً مرضاً خطيراً في تشفيتافيكيا ويمنح اجازة اخرى يقضيها في باريس ثم يموت هناك في سنة ١٨٤٢ مصاباً بالسكتة الدماغية في الشارع ولمّا يبلغ الستين من عمره بعد. هذا هو النصف الثاني من حياته وخلال هذه الفترة يحوز سمعة بأنه حاد الذكاء وليس طبيعياً وانه رجل لا يُركن اليه من الناحية السياسية ولا من الناحية الاخلاقية وخلال هذه الفترة يبدأ في الكتابة. فيكتب اولاً عن الموسيقي وعن ايطاليا والفن الايطالي وعن الحب ولم ينشر روايته الاولى الا حين اصبح في الثالثة والاربعين وهو في باريس خلال الازدهار الاول

للحركة الرومانسية (التي ساهم هو فيها بطريقته الخاصة).

من هذا التخطيط الاولي لحياته لا بد ان يتضح ان ستندال وصل لاول مرة نقطة تقديم الحساب الى نفسه ونقطة الكتابة الواقعية حينما كان يسعى نحو ملاذ أمين في «قاربة الذي ترنحه العاصفة» واكتشف ان ليس هناك لقاربة ملاذ ملائم امين وذلك حينما وعى. وهو ابعد ما يمكن عن الاعياء او تثبيط الهمة ولكنه رجل وصل الاربعين من عمره، وصارت مهنته المبكرة الناجحة في مكان بعيد وارءه، رجل وحيد وفقير نسبياً، وعى بكل اللسعة التي تحملها مثل هذه المعرفة، انه لا ينتمي الى اي مكان. وللمرة الاولى صار العالم الاجتماعي من حوله احدى مشكلاته، وان شعوره بانه يختلف عن الرجال الآخرين، وهو شعور كان الى ذلك الحين يحمله بخفة واعتزاز، قد صار الان من غير شك الاهتمام المسيطر على وعيه وفي النهاية اصبح الثيمة المعاودة لنشاطه الادبي. وقد نمت كتابة ستندال الواقعية من عدم ارتياحه في العالم الذي جاء بعد نابليون ووعيه بانه لم يكن منتميا لذلك العالم وليس له مكان فيه. ذلك ان عدم الارتياح في العالم المعطى وانعدام القدرة على أن يكون المرء جزءً منه لهما بالتأكيد ما يميزان الرومانسية الروسّوية (نسبةً الى جان جاك روسو) ومن المحتمل ان ستندال كان لديه شيء من تلك الطبيعة حتى في شبابه، وهناك شيء منها في مزاجه الذي ولد معه، وان مجرى شبابه لم يستطع الا ان يقوي من مثل تلك الميول التي تناغمت مع نبرة حياة جيله، ومن جهة اخرى فهو لم يكتب ذكريات بشأن صباه، وهي كتابه «حياة هنري برولار» حتى كان في سنواته الثلاثين ولا بد لنا ان نقول بامكانية مفادها انه من وجهة نظر تطوره الأخير ومن وجهة نظر سنة ١٨٣٢ فانه بالَغَ في التوكيد على مثل تلك المواضيع والاتجاهات الخاصة بالتوحّد الفرداني. والامر على اية حال هو ان من المؤكد ان المواضيع والتعبيرات المتعلقة بانعزاله وعلاقته الاشكالية بالمجتمع تختلف اختلافاً كلياً عن الظاهرة المقابلة لها لدى جان جاك روسّو وتلامذته الرومانسيين.

على العكس من جان جاك روسّو كان ستندال ميالاً نحو القضايا العملية

والقدرة اللازمة لذلك، ثم انه كان يطمح الى اللذائذ الحسية في الحياة كما هي معطاة، فهو لم ينسحب من الواقع العملي منذ البداية كما لم يلعنه لعنة تامة منذ اول أمْرِهِ معه - فبدلاً من ذلك حاول ستندال، وبنجاح اول الأمر، ان يسيطر عليه. وكان النجاح المادي واللذائذ المادية اموراً مرغوباً بها لديه، وقد كان معجباً بالطاقة على السيطرة على الحياة والقدرة على ذلك - وحتى احلامه التي احتضنها احتضاناً محباً (وسماها صمت السعادة) هي اكثر حسيةً واشد ملموسيةً واعظم استناداً على المجتمع الانساني والابداع الانساني (مثل تعلقه بموسيقى تشيماروزا وموتسارت واعمال شكسبير والفن الايطالي) من احلام جان جاك روسو.. «الجوال المتوحد». وليس الا بعد ان بدأ النجاح واللذة ينحسران عنه وليس الا بعد ان اخذت الظروف العملية تهدد بزلزلة الارض من تحت قدميه ان صار مجتمعُ زمانه مشكلةً وموضوعاً لديه. اما روسو فلم يجد نفسه منسجماً في العالم الاجتماعي الذي التقى به والذي لم يتغير تغيراً كبيراً خلال حياته، وقد تهيأ روسو لذلك المجتمع من غير ان يكون بذلك اسعد فيه او اكثر تصالحاً معه بينما بدا انه ما يزال مجتمعاً غير متغير. اما ستندال فقد عاش بينما كانت هناك هزة ارضية وراء هزة ارضية اخرى تزلزل اسس المجتمع. واحدى تلك الهزات القت به بعيداً عن المجرى اليومي للحياة الذي كان معداً للناس الذين هم في مكانته، ورمت به مثل كثير من معاصريه الى مغامرات واحداث ومسؤوليات واختبارات لذاته وتجارب من الحرية والسلطة لم يفكر باي منها من قبل، ثم تأتي هزة ارضية اخرى تعيده الى حياة يومية جديدة اعتقد انها اشد بعثاً على الملال واكثر بلادة واقل سحراً من الهزة الأسبق منها، ولكن اطرف شيء يتعلق بها انها لم تعط اي وعد بانها هزة ذات دوام، فان انتفاضات جديدة اخرى كانت تلمح في الأفق، وقد اندلعت في الحقيقة هنا وهناك وان لم يكن اندلاعها بالقوة نفسها التي اندلعت بها الهزة الاولى.

بما ان اهتمام ستندال قد نشأ عن تجاريبه لحياته هو فقد تمسك به لا بفعل تركيبة مجتمع ممكن ولكن بفعل التغييرات في المجتمع المعطى بالفعل. وان المنظور الزماني عنصر لم يُزِحْ ستندال بصره عنه، فمفهوم اشكال الحياة ومواضعاتها يسيطر على افكاره - واكثر ما يسيطر عندما ينحه ذلك المفهوم

املاً ما: فقد قال ستندال «في سنة ١٨٨٠ أو ١٩٣٠ سأجد قراء يفهمونني!» وحينما يتحدث عن عقل لابروبير (في حياة هنري برولار الفصل ٣٠) يبدو واضحاً له ان هذا النوع من الجهود التكويني للعقل قد افتقد جدواه منذ سنة ١٧٨٩.

«العقل، وهو لذيذ جداً لدى من يشعر به، لا يدوم. ومثلما لا تدوم الخوخة سوى بضعة ايام فان العقل ينتهي في مائتي عام وينتهي انتهاء اسرع من ذلك اذا كانت هناك ثورة في العلاقات الموجودة بين طبقات مجتمع ما.»

تحتوي السيرة الذاتية المسماة «ذكريات الذاتية» فيضاً من الملاحظات (وهي في غالبيتها تنبؤية حقاً) مؤسسة على المنظور الزماني. فهو يتنبأ (في الفصل السابع لدى نهايته) انه «في الوقت الذي تجري فيه قراءة هذا الفصل» سيكون قد اصبح من مبتذل القول بان الطبقات الحاكمة هي المسئولة عن جرائم اللصوص والقتلة» وهو يخشى في الفصل التاسع ان كل تصريحاته الجريئة التي لا يجسر ان يقولها الا بخوف وارتجاف ستصير بديهيات مطروقة في مدى عشر سنوات بعد موته اذا منحته السماء فسحة معقولة من الحياة ولنقل ثمانين او تسعين سنة، وفي الفصل التالي يتحدث عن احد اصدقائه الذي يدفع سعراً عالياً فوق المعتاد من أجل وصال امرأة من الشعب» ثم يضيف شارحاً «خمسمائة فرانك في سنة ١٨٣٢ هي مثل الف فرنك في سنة ١٨٧٢» اي اربعين سنة بعد الوقت الذي كان يكتب فيه وثلاثين سنة بعد وفاته.

وفي الامكان ادراج مقاطع اكثر على المستوى العام نفسه من المعنى والأهمية. وكل هذا ليس ضروريا ذلك ان عنصر المنظور الزماني ظاهر في كل مكان خلال العرض نفسه حينما يقوم به ستندال. في كتاباته الواقعية يعالج ستندال في كل مكان الحقيقة التي تعرض نفسها عليه: «اني آخذ بلا تروٍ ما يوجد في طريقي» هذا ما يقوله في مكان ليس بعيداً عن المقطع الذي اوردناه آنفاً: في محاولته لفهم الناس لا ينتقي ويختار فيما بينهم وهذه الطريقة كما ادركها مونتاني هي افضل طريقة للتخلص من تعسف تكوينات

الشخص الذي يقوم بهذه العملية وأفضل طريقة ايضا لأن يستسلم المرء ويسلم نفسه للواقع كما هو معطى. ولكن الواقع الذي واجهه كان متكونا تكوينا يجعل المرء، اذا كان ذلك الواقع من دون اشارة مستديمة للتغييرات الهائلة التي حدثت في الماضي القريب ومن غير بحث ارهاصي بشأن التغييرات الوشيكة الوقوع في المستقبل، تجعله لا يستطيع ان يقوم بعرضه وان كل الشخوص البشرية وكل الأحداث البشرية في اعمال ستندال تبدو واقفة على ارضية مضطربة سياسياً واجتماعياً. ومن اجل ان نبرز اهمية هذا الأمر ابرازاً واضحاً امامنا، علينا ان نقارنه بأشهر الكتاب الواقعيين من كتاب القرن الثامن عشر السابقين للثورة الفرنسية: ان نقارنه مع لوساج او الاب بريفو، ومع الكاتب البارز هنري فيلدنغ او مع غولد سميث، وليس علينا الا ان نتأمل في حقيقة انه اكثر دقة وأشد عمقاً عندما يدخل في الواقع المعاصر المعطى من فولتير وجان جاك روسو والاعمال الواقعية التي كتبها شيلر وهو شاب، كما نتأمل ونحن ننظر في ذلك اية قاعدة اعرض من سان سيمون وقف ستندال وكان ستندال يقرؤه بحماسة في الطبعة غير الكاملة التي كانت متاحة من اعماله آنذاك. وعلى قدر ما تكون الواقعية الجدية التابعة لزماننا الحالي غير مستطيعة ان تقدم الانسان بأي شكل سوى كونه محاطاً وداخلاً في اطار واقع شامل، واقع سياسي واجتماعي واقتصادي، وهو واقع ملموس ومتطور بلا انقطاع - كما هي الحالة اليوم في اية رواية واي قلم - فان ستندال هو مؤسس هذه الواقعية.

الا ان الموقف الذي استطاع منه ستندال ان يتفهم عالم الأحداث وحاول ان يعيد اظهاره لابصارنا بكل ما فيه من تداخلات وتواشجات لم يكن موقفاً متأثراً تأثراً يذكر بالروح التاريخية - تلك الروح التي هي وان تغلغلت في فرنسا ابان زمانه لم يكن لها اثر كبير عليه هو بالذات. ولهذا السبب بالضبط اشرنا في الصفحات القليلة الأخيرة الى المنظور الزماني والى الوعي المستديم بالتغييرات والهزات ولكننا لم نشر الى ان ستندال كان يمتلك احاطة وادراكا للتطورات. وليس من السهل وصف موقف ستندال الداخلي تجاه الظواهر الاجتماعية. فان غايته هي ان يضع يده على كل ظل من ظلالها وكل تلوين من تلويناتها، وهو يقدم لنا تقديماً هو الغاية في الدقة

عندما يتحدث عن تركيبة مخصوصه في جو معين، فهو ليس لديه نظام عقلاني مسبق يتعلق بالعوامل العامة التي تحتِّم مسيرة الحياة الاجتماعية ولا اي مفهوم نَسَقي عن كيف يجب ان يظهر عليه المجتمع الأمثل، ولكن تقديمه للأحداث هو متوجه بوجه خاص، وذلك وفقاً لروحية السايكولوجية الاخلاقية الكلاسيكية تماماً. نحو تحليل القلب البشري، وليس نحو اكتشاف القوى التاريخية او التحسس باقترابها، فنحن نجد مواضيع عقلية وتجريبية وحسية لديه ولكننا بالكاد نستطيع ان نعثر عنده على تلك المواضيع التي عُنيت بها التاريخية الرومانسية. فالحكم المطلق والدين والكنيسة وامتيازات عِلْيَةِ القوم، نراه ينظر اليها كلها مثلما تنظر اليها شخصية اعتيادية من شخصيات عصر التنوير، اي على انها شبكة من الخرافات والخداع والحِيَل، وبوجه عام فان الحِيَل والمؤامرات المحبوكة حبكاً فنياً (وذلك بمعية الهوى) تلعب دوراً حاسماً في بناء حبكات رواياته وقصصه بينما القوى التاريخية التي هي اساسها كلها بالكاد تكون ظاهرة. بطبيعة الحال يمكن تفسير كل هذا بوجهة نظره السياسية التي كانت ديموقراطيةً - جمهوريةً، وهذا وحده كان كافياً لجعله مُحَصَّناً ضِدَّ الروح التاريخية الرومانسية التي كان معها الاسلوب التوكيدي لكتاب مثل شاتوبريان يثير ازعاجه الى اقصى الحدود. ومن جهة اخرى نراه يعامل حتى الطبقات التي هي وفقاً لافكاره يجب ان تكون اقرب شيء اليه، يعاملها معاملة نقدية حادة ومن غير ادنى اثر للقيم العاطفية التي الصقتها الرومانسية بكلمة «الشعب». اما البورجوازية ذات النشاط العملي بما تحمله من احترام لتحصيل المال فقد كانت توحي اليه بملال لا يقهر وكان يرتجف حين يسمع عن «الفضيلة الجمهورية» للولايات المتحدة وعلى الرغم من عدم وجود الميوعة العاطفية لديه فهو يأسى على سقوط الثقافة الاجتماعية التي كانت موجودة في النظام القديم «يا الهي، هناك فقدان للعقل» قال ذلك في الفصل الثلاثين من «حياة هنري برولار» واستطرد يقول «كل انسان يحتفظ بقواه كافة من اجل مهنة تعطيه مكانةً مرموقةً في العالم». فلم يعد المحتد والأصل ولا الذكاء او التثقيف الذاتي للرجل الشريف العامل الحاسم - فالعامل الحاسم هو ابداء الاقتدار في مهنة من المهن. فليس هذا عالماً يمكن لستندال - دومينيك ان

يعيش ويتنفس فيه. بطبيعة الحال، مثل ابطاله، فهو أيضاً يستطيع ان يعمل ويعمل عملاً مقتدراً حينما يكون ذلك ما يراد منه. ولكن كيف يمكن للمرء ان يأخذ شيئاً مثل العمل المهني العملي مأخذاً جدياً لمدى طويل! فالحب والموسيقى والهوى والتحايل والبطولة – هذه هي الأشياء التي تجعل الحياة ذات قيمة.

ستندال ابنٌ ارستقراطيٌّ من البورجوازية العالية التابعة للنظام القديم وهو لا يريد ولا يستطيع ان يكون من بورجوازيي القرن التاسع عشر. وقد قال هو ذلك مراراً وتكراراً: «كانت آرائي جمهورية حتى في صباي ولكن اسرتي اورثتني غرائزها الارستقراطية (حياة هنري برولار الفصل ١٤) منذ الثورة صار جمهور المسرح بليداً (برولار الفصل ٢٢) كنتُ ليبرالياً حراً انا نفسي (في سنة ١٨٢١) ومع ذلك فقد وجدت الليبراليين حمقى الى درجة شنيعة (ذكريات الذاتية الفصل ٦) والحديث مع بائع ضخم من باعة الاقاليم يجعلني اشعر بالغباء والشقاء طوال اليوم كله (ذكريات الذاتية الفصل ٧ وما بعده) هذه الملاحظات والملاحظات المشابهة لها والتي تشير احياناً ايضاً الى تكوينه الجسماني (لقد اعطتني الطبيعة اعصاباً رقيقة وبشرة حساسة تشبه بشرة المرأة: برولار الفصل ٣٢) هذه الملاحظات تقع بوفرة: وفي بعض الأحيان نراه يعلن نقاطاً للوصول الى الاشتراكية: في سنة ١٨١١ نجده يكتب قائلاً ان «الطاقة لا يمكن ان توجد الا في الطبقة المتصارعة مع الحاجات الحقيقية.» (برولار الفصل الثاني) ولكنه يجد رائحة الجماهير وضجيجهم ولا يحتملان وفي كتبه وهي على الرغم من كونها واقعية بصراحة في مجالات اخرى فاننا لا نجد «شعباً بالمعنى «الشعبي» الرومانسي او بالمعنى الاشتراكي – بل لا نرى سوى بورجوازية صغيرة وشخوص مساعدة تمر مروراً عابراً مثل الجنود وخدم البيوت وآنسات المقاهي. واخيراً فهو يرى الانسان الفرد رؤيةً هي اقل بكثير من كونه نتاج وضعه التاريخي وكونه مشتركا فيه مما يراه كذرةٍ في داخل وضعه ذاك، فالانسان يبدو له انه القى القاءً يكاد يكون بحكم الصدفة في الجو الذي يعيش فيه، وان ذلك مقاومة يستطيع ان يتعامل معها بشيء يقل او يزيد من النجاح فهو ليس في حقيقة امره مجالاً حضارياً يكون هو متصلا به اتصالاً عضوياً. واضافة لذلك

فان مفهوم ستندال بشأن الانسانية هو في مجمله مادي وحِسي بالدرجة الاولى ومثال ممتاز لهذا يقع في سيرته الذاتية «حياة هنري برولار (الفصل٣٦): -

«انني ادعو الشخصية التي يتمتع بها الانسان طريقته المعتادة التي يمضي بها لاصطياد السعادة، وبعبارات اكثر وضوحاً ولكنها اقل تحديداً، مجموع عاداته الاخلاقية».

ولكن لدى ستندال تحمل السعادة، على الرغم من ان الناس المنظمين تنظيماً رفيعاً لا يستطيعون العثور عليها الا في الفكر وفي الفن وفي الهوى او في الشهرة، تحمل السعادة دائماً تلويناً حسياً وارضياً عنده اكثر مما تحمل عند الرومانسيين. ان اشمئزازه من الكفاءة التي لا تعبر عن روح رفيعة ومن ذلك النمط من البورجوازيين الذي كان يبرز الى الوجود يمكن ان يكونا رومانسيين. ولكن رجلاً رومانسياً ما كان بالكاد يختتم مقطعاً يتعلق بتقززه من جمع المال بهذه الكلمات «كانت لدي اللذة النادرة في جعل حياتي كلها ادنى اقتراباً من الأمور التي تلذ لي» (حياة هنري برولار الفصل٣٢) اما مفهومه عن الفكر والحرية فهو ما يزال ذلك المفهوم الذي ساد في القرن الثامن عشر قبل الثورة، على الرغم من انه لم يستطع ان ينجح في ادراك ذلك داخل ذاته الا ببذل جهد وعلى نحو متقطع.

ومن اجل الحرية وجب عليه ان يدفع ثمن الفقر والوحدة ولماحيته تصبح بصورة سهلة شيئاً متناقضاً ومريراً وجارحاً «انه مرح يلقي الخوف في الناس» (حياة هنري برولار الفصل٦) فلماحيته لم تعد تمتلك الثقة بالنفس التي يمكن ان نمتلكها في الفترة الفولتيرية (نسبة الى فولتير) كما انه لم يستطع ان يدير امور حياته الاجتماعية ولا امور ذلك الجزء المهم اهمية خاصة فيها وهي علاقاته الجنسية، ادارةً فيها السيطرة السهلة التي كان يمتلكها رجل من عِلْيَةِ القوم ينتمي الى النظام القديم بل هو يذهب حتى الى حد القول بانه لم يقم بانماء لماحيته وذهنه الا من اجل اخفاء هواه الموجَّه نحو امرأة لم يتملكها «هذا الخوف المكرر الف مرة كان في الواقع المبدأ المسيِّر لحياتي خلال عشر سنوات» (ذكريات الانانية الفصل الاول) مثل هذه الصفات تجعله يبدو انساناً قد ولد في زمان متأخر جداً بحيث فات اوانه، انساناً

يحاول عبثاً ان يحقق شكل الحياة الذي يخص فترة سابقة، هذا وان عناصر اخرى من شخصيته، كالموضوعية التي لا ترحم في قدرته الواقعية وتوكيده الشجاع لشخصيته تجاه تفاهة بروز الجو المضبوط وما هو اكثر من ذلك، تظهره سبّاقاً لحالات فكرية معنية واشكال من الحياة جاءت فيا بعد، ولكنه يشعر ويجرب دائماً بحقيقة ان الفترة التي كان يحياها هي فترة مقاومة. وهذا الأمر بالذات يجعل واقعيته (على الرغم من سيرتها، اذا ما كانت قد سارت على الاطلاق، الى درجة بسيطة لا غير عن الادراك المحب للتطور الوراثي اي عن الموقف التاريخي) يجعل تلك الواقعية شديدة النشاط والطاقة ومرتبطة ارتباطاً متيناً مع وجوده نفسه: فواقعية هذا الجواد الجفول نتاج صراعه من اجل توكيد الذات. وهذا ما يفسر حقيقة ان المستوى الاسلوبي لرواياته الواقعية العظمى اقرب بكثير الى المفهوم البطولي العظيم للمأساة من مفهوم غالبية الواقعيين الذين جاءوا بعده - فبطله جوليان سوريل انما هو «بطل» بطولي اكثر من شخوص بلزاك هذا اذا لم نقل شيئاً بخصوص شخصيات فلوبير التي تنقصها البطولة.

اما ان اصول الاسلوب الذي شرعته الجماليات الكلاسيكية والذي يستبعد اية واقعية مادية من الاعمال المأساوية الجادة كانت اصولاً تنزاح عن مكانتها فعلاً في القرن الثامن عشر فهو امر معروف معرفة جيدة. فحتى في فرنسا فان تخفيف حدة هذه الاصول يمكن مشاهدته في وقت مبكر هو النصف الاول من القرن الثامن عشر، اما خلال النصف الثاني فان الكاتب ديديرو بشكل خاص هو الذي اشاع اسلوباً اكثر توسطاً من الذي سبقه وذلك في كل من النظرية والممارسة، ولكنه لم يعبر الى ما وراء حدود ما هو بورجوازي وما هو محزن. في رواياته ولا سيا في رواية ابن اخي رامو صُوِّرَت شخصيات من الحياة اليومية ومن الوسط المتوسط ان لم يكن من الوسط الأدنى تصويراً فيه جدية معينة، ولكن الجدية تذكرنا اكثر ما تذكرنا بالمواقف الاخلاقية والهجائية التي سادت في عصر التنوير مما تذكرنا بواقعية القرن التاسع عشر. وفي شخصية جان جاك روسو واعماله هناك بالتأكيد بداية التطوير الذي سيحدث فيا بعد. فروسو، كما يقول ماينكه في كتابه عن التاريخية (الجزء الثاني ص ٣٩٠) كان قادراً «على الرغم من انه لم

يصل الى الفكر التاريخي الكامل، على ان يساعد في ايقاظ الاحساس الجديد بالفرد وذلك بمجرد كشفه عن شخصيته الفريدة هو بالذات» ومانيكه يتكلم هنا عن التفكير التاريخي، ولكن قولاً موازياً لهذا يمكن ان يقال بحق الواقعية. روسو ليس واقعياً بالمعنى المضبوط للكلمة، والى مادته، خصوصاً عندما تكون مادته هي حياته بالذات - نراه يضيف اهتماماً شديد الاعتذار وذا صبغة اخلاقية - نقدية، وحكمه على الاحداث متأثر تأثيراً حاداً بمبادئه الخاصة بالقانون الطبيعي بحيث ان حقيقة العالم الاجتماعي لا يصير عنده موضوعاً مباشراً ومع هذا فان مثال «الاعترافات» الذي يحاول ان يقدم وجوده هو بالذات في علاقته الحقيقية مع الحياة المعاصرة، هذا المثال مهم بوصفه نموذجاً اسلوبياً للكتاب الذين لديهم شعور اكبر بالواقع كما هو معطى مما كان لدى جان جاك روسو نفسه. ولعله يكون اشد اهمية في التأثير غير المباشر على الواقعية الجدية هو تفكيره السياسي في مجال المفهوم الشاعري للطبيعة. وقد خلق هذا الأمر صورةً مشتهاة عن شكل الحياة التي كما نعرف مارست قوة ايحاء هائلة والتي، كما اعتقد كثيرون، يمكن ان تحقق تحقيقاً مباشراً، ولكن الصورة المشتهاة اظهرت نفسها اظهاراً سريعاً على انها تقف في مناقضةٍ مطلقة مع الواقع الثابت تاريخياً، ونما التناقض وصار اقوى واشد مأوساويةٍ كلما ازدادت الابانة عن ان تحقيق الصورة المشتهاة كانت تسير نحو الاخفاق وخيبة الأمل. وهكذا صار الواقع التاريخي العملي مشكلة بطريقة لم تكن معروفة من قبل - على نحو اشد ملموسية واعظم مباشرة مما كان بكثير.

في الحقب الاولى بعد موت روسو وفي الفترة السابقة للرومانسية الفرنسية كان تأثير خيبة الأمل الهائلة هذه تأثيراً معكوساً بالتأكيد، فلقد اظهر نفسه، لدى اكثر الكتاب اهمية، في ميل نحو الهروب من الواقع المعاصر لهم. والثورة الفرنسية والامبراطورية النابليونية وحتى عودة الملكية ايضا، كل هذه الفترات فقيرة في الاعمال الأدبية الواقعية. فابطال الروايات السابقة للرومانسية يكشفون أحياناً عما يكاد يكون عزوفاً مَرَضياً عن الدخول في الحياة المعاصرة. والتناقض بين ما هو طبيعي والذي كان يرغب فيه والواقع المؤسس تاريخياً الذي كان يلتقي به قد اثاره لكي يقوم

بمعركة من اجل ما هو طبيعي. ولم يعد حياً حينما خلقت الثورة وخلق نابليون بعدها وضعاً هو وان يكن جديداً فقد كان، بالمعنى الذي يريده من الكلمة، ليس « طبيعياً » اكثر مما كان بل بدلاً من ذلك كان متشابكا من جديد مع التاريخ. ثم ان الجيل التالي وهو متأثر اعمق التأثر بافكاره وآماله صار يمر بتجربة المقاومة المنتصرة على عالم ما هو واقع وتاريخي وبوجه خاص اولئك الذين وقعوا اعمق الوقوع تحت سحر جان جاك روسو والذين وجدوا انفسهم غرباء في العالم الجديد الذي حطم احلامهم تحطيماً تاماً. فقد دخلوا في عملية معارضة لذلك العالم أو اذا لم يفعلوا ذلك فقد اداروا وجوههم عنه. وقد استمروا في أخذهم عن روسو التمزقَ الداخلي والميل الى الهرب من المجتمع والحاجة الى الانسحاب والوحدة اما الجانب الآخر من طبيعة روسو اي الجانب الثوري والكفاحي فقد فقدوه. فالظروف الخارجية التي حطمت وحدة الحياة الفكرية والتأثير المسيطر للأدب في فرنسا قد ساهمت ايضاً في هذا التطور، اذ منذ اندلاع الثورة حتى سقوط نابليون لا يكاد يكون هناك عمل ادبي ذو اهمية إلا ويكشف لناأعراض هذا الهرب من الواقع المعاصر، ومثل هذه الاعراض ظلت منتشرة وسائدة جداً بين الجماعات الرومانسية بعد سنة ١٨٢٠. وهي تظهر بأشد قوتها وكمالها لدى سينانكور. ولكن موقف غالبية السابقين للرومانسية في سلبيته ذاتها تجاه الواقع التاريخي لزمانهم اعظم اشكالية جدية من موقف مجتمع عصر التنوير. فالحركة الروسّوية وخيبة الأمل العظيمة التي اصابتها كانت ضرورة مسبقة لنشوء المفهوم الحديث للواقع. فروسّو باجرائه المقابلة والتضاد بين الوضع الطبيعي للانسان والواقع الموجود للحياة المحتم بفعل التاريخ جعل الأمر الأخير مشكلة عملية، وصار اسلوب القرن الثامن عشر في العرض التاريخي للحياة غير الاشكالي وغير المتحرك شيئاً لا قيمة له لأول مرة.

ان الرومانسية التي اتخذت شكلها في زمن اسبق في كل من المانيا وانكلترا والتي كانت اتجاهاتها التاريخية والفردية في دور التحضير منذ زمن طويل في فرنسا وصلت تطورها الكامل بعد سنة ١٨٢٠ وكما نعلم كانت بالضبط مبدأ مزج اساليب عديدة ذلك المبدأ الذي جعله فكتور هيجو واصدقاؤه شعاراً لحركتهم وبموجب هذا المبدأ فان التضادّ مع المعالجة

الكلاسيكية للمواضيع واللغة الادبية الكلاسيكية صار امراً بارزاً واشد ما يمكن وضوحاً. ومع ذلك ففي صيغة هيجو هناك شيء متناقض كل المناقضة: فبالنسبة اليه كان الأمر هو مزج ما هو رفيع سام بما هو شنيع (غروتسكي). وهذان الاسلوبان كلاهما نهايتان قصويان لا تمنحان الواقع اي عتبار. وعمليا فانه لم يكن متوجهاً نحو منح شكل مفهوم للواقع كما هو معطى بل كان غرضه ان يعالجه كموضوعين تاريخيين ومعاصرين معاً، فهو يتوسع في القطب الاسلوبي لماهو رفيع وسام وفي القطب الاسلوبي لماهوشنيع(غروتسكي)أوالتقابلات والتضادات الاخلاقية او الجمالية الاخرى، وذلك الى اقصى حد ممكن بحيث يجعل المتضادات تصطدم بعضها ببعض وبهذه الطريقة يحدث انتاج اثار قوية جداً، لأن سيطرة هيجو على التعبير سيطرة قوية وموحية ولكن الآثار غير قابلة للتصديق وبوصفها تأملات في الحياة الانسانية فهي آثار تخلو من الصدق.

لوسيان لوفان[1]

بقلم جان بريفو

- ١ -

رواية لوسيان لوفان وان تكن أطول رواية كتبها ستندال ظلت ناقصة. ونحن لدينا كل من الخطوط العريضة الاولية وتلك التي اعيد العمل عليها في اثناء الكتابة. ولدينا نسخ متلاحقة عديدة من القسم الكامل. واخيراً لدينا الملاحظات - والملاحظات الاخيرة منها تلغي الملاحظات الاولى - الخاصة بالنهاية التي لم يكتبها المؤلف قط. فهذا اذن ما يعطينا فرصة تكاد تكون فريدة (كما لاحظ ذلك هنري مارتينو) في تمحيص عمل ستندال وهو في حالة خلقه له.

الا اننا يجب ان نتساءل على اية حال اذا ما كانت الاسباب نفسها التي منعت المؤلف من اتمام روايته لم تكن هي المسؤولة عن الترددات والمشاريع اللاتحصى واعادة الكتابة مرات وتلك هي الامور التي يتسم بها عمله.

في رواية الاحمر والاسود ابتدأ المؤلف بمقولة خارجية تتعلق بشخص وضيع يجب ان يرفع الى مرتبة من النبالة، ولكن هذا قاد الحبكة الى النهاية. وفي رواية دير پارم نجد العناصر الاساسية في الحكاية هي ايضاً عناصر خارجية، ولكن في هذه المرة توجب ان تُجْعَلَ اكثر معاصرة واشد ألفةً.

---

(١) لوسيان لوفان مقال من كتاب جان بريفو بعنوان «الابداع لدى ستندال» (باريس ١٩٥١).

أما في رواية لوسيان لوڤان فلم يكن على ستندال ان يحترم العناصر الاساسية التي زودته بها روايةُ مدام جول غوتييه. وهذه العناصر ليست حقيقية بل متخيلة، وبيل (أي ستندال) اعتبر نفسه بحق روائياً مختلفاً كل الاختلاف عن مدام جول غوتييه. فوق كل شيء في الروايتين العظيمتين الاخيرتين كان ستندال قد زُوِّدَ بالحبكة وبعد ذلك اخترع هو الشخوص. اما في لوسيان لوڤان فان الشخوص هي ما اخترع وامتلكَ قبل كل شيء آخر. وقد تنبأ فعلاً بنهاية ما لهذه الرواية ولكنها نهاية بسيطة وبعيدة ومتوقعة الا وهي زواج المحبين الشابّين. ومهمة الحبكة والابتداع الحقيقي سيكون على ذلك كامناً في تأخير حل العقدة بدلاً من اثارتها. في قصة لاميل ايضاً ظهرت الشخوص لدى المؤلف قبل الحبكة. ولاميل مثل لوسيان لوڤان قدر لها ان تظل ناقصة.

ومسودة مدام جول غوتييه، على العكس من الاوصاف المعدة بخصوص اللاهوتي برتيه بالنسبة لرواية الأحمر والأسود والأوصاف المعدة بالنسبة لغاندوزا فانيزه في رواية دير پارم، أثارت خيال ستندال اول الامر وذلك لما كان ينقصها (أي المسودة) بالضبط. فشرع بكتابة رسالة الى المؤلفة تتناول نواقص كتابها. وفي الليلة التالية، كما نعلم من ملحوظة كتبها بخط يده، حصلت لديه فكرة اعادة صنع الموضوع نفسه. فالنواقص كانت من ذلك النوع الذي يثير حميته ويحفّزه.

- ٢ -

في رواية لوسيان لوڤان هناك نقص في البساطة والرهافة وروح الدعابة وهناك الشيء الكثير من الغموض في تصوير الشخوص. وبالتأكيد تماماً اذا حكمنا من تخطيطه الاول فان ستندال قد وضع شيئاً من ذاته في شخصية لوسيان. وهناك اكثر من طريقة واحدة لوضع المرء ذاته في شخصية من الشخصيات. وبيل استطاع ان يرسم من ذاته ويصورها في الشخوص ثلاث مرات (او حتى خمس مرات اذا اضاف المرء قصة لاميل) وذلك من غير ان يكرر نفسه مطلقاً. في شخصية جوليان سوريل حول نفسه بان رفع من شأن قواه وغرائزه ولم يضف سوى الجمال. أما لوسيان فيبرز من حلم تحقيق

الرغبة: فالمؤلف يسبغ عليه منذ البداية كل شيء كان هو نفسه يريد ان يمتلكه ولم يستطع آنذاك ان يأمل في الحصول عليه. وحتى نهاية حياته كان ستندال يلقي نفسه في خضم احلام تحقيق الرغبات. ولدينا مثال على هذا في المزاح الساحر في «الامتيازات» الذي اعيد في كتاب «شذرات حيمية».

وعلى هذا فان لوسيان لوڤان يبدأ من البداية بان يكون ثرياً الى اقصى الحدود وذلك حتى من غير ان يهتم بأمور ادارة ثروته. وأمه حية ومحبة له، وأبوه يفهمه ويسنده، على عكس والد المؤلف بيل الذي رفض على الدوام أن يفهمه. ولوسيان لوڤان يملك حتى تلك اللطافة والتهذيب الذي كان ينقص بيل (أي ستندال) والذي حرم منه جوليان سوريل. فلوسيان لوڤان لديه كل شيء، فهو حلم رجل لم تمْنُنْ عليه الطبيعة ولا الحظ. واخيراً فان ماتيلد دو شاستيليه هي ميتيلد دو مبوفسكا على نحو اكثر كمالاً حتى من كون ماتيلد دي لامول قد تشكلت من صورة كل من ميري وجوليان وستندال في هذه المرة لم ينقل سوى ذكرى الانفصال والألم. ماتيلد دو شاستيليه هي على العكس من ذلك، تحب لوسيان منذ اللحظة التي رأته عيناها فيها وبالعمق نفسه الذي احبها به. بيل ظن نفسه محبوباً من قبل ميتيلد ولكنه افترق عنها. الا ان البطل على اية حال وهو محظوظ منذ البداية بذلك الذي لا يصل اليه حتى بطل القصص الخرافية الا عند نهاية القصة يجعل حبكة الرواية عسيرة على الثبات بلا تقلقل. فسعادة البطل لا يمكن لها ان تتضاءل لأن الديكر يشاندو (انخفاض اللحن في الموسيقى) ليس امراً لطيفاً في الادب. ولذلك يكون من الضروري تكديس المعوقات المادية. وهذا ما يقارنه ستندال مقارنة جميلة مع التأخير العمدي الذي يقدمه الموسيقي هايدن كختام لسمفونياته. وفي حالة كهذه فان خط الحبكة المستمر يكون امراً مستحيلاً. وما يكون ضرورياً هو سلسلة من الحكايات المتمايزة احداها عن الاخرى ومن اجل اجتناب الرتابة لا بد من تغيير المشهد والجو والشخصيات الثانوية. والاقاليم (وهي مدينة نانسي ولكن غير محددة الى حد ما او مدينة مونفاليه المتخيلة) مع مهنة عسكرية وباريس مع مهنة سياسية، وأخيراً ربما تكون روما مع مهنة دبلوماسية. أما البطل فهو خلال تغير مفاجيء في الحظوظ يمكن ان يقع الى ادنى درجة من خلال موت ابيه

وفقدان ثروته ومكانته في اللحظة نفسها التي يصل فيها الى السعادة والى الحصول على يد المرأة التي يحبها.

- ٣ -

ما كان كل هذا يفسر لنا حياة لوسيان لوڤان الاخلاقية. ومن اجل فهم بنيان الرواية فعلى المرء ان يتعرف اولاً على أية درجة يكون فيها هذا الرجل مشغولاً بالاهتمامات الاخلاقية. فاذا كانت رواية الأحمر والأسود قد طورت اخلاقية القدرة والطاقة الانسانيتين فان رواية لوسيان لوڤان تطور اخلاقية الضمير.

ما الذي يجب على الانسان ان يفعله كي يحترم نفسه؟ هذه هي المشكلة المركزية في الكتاب. وهذه في الحقيقة هي المشكلة الاخلاقية التي تواجه انساناً منعماً عليه بكل شيء. واخيراً هذه هي المشكلة التي تواجه بيل (أي ستندال) نفسه في سنة ١٨٣٥. فهو المتمرد اليعقوبي المحتقر للملك لويس فيليب يتمتع مع ذلك بحَظوةٍ واحدة هي قنصليته.

ابتغاء احترام نفسه نرى لوسيان المتطلب كثيراً من نفسه غير قانع على الاطلاق بما يأتي اليه من الحظوظ. فافضال الثروة عليه تصير عنده مجرد معوقات. وهو ليس قانعاً بالمبارزات والنجاح الدنيوي. انه يتطلب برهاناً على مَتانَة تكوينه الاخلاقي. انه بحاجة الى ان يوسخ يديه، ويريد ان يعاني الاذلال معاناة ارادية حتى في نظره هو. وفي الحق نراه يبحث على الدوام من اجل سلوكه عن اشد القضاة استقصاءً وتشدداً.

ويلعب عدد من الشخوص الثانوية اخترعت الى حد ما من خلال الطريقة نفسها التي اخترعت الشخوص الثانوية المؤتمنة على الاسرار في رواية الأحمر والأسود، يلعب هؤلاء ادواراً تختلف عن أدوار اولئك اختلافاً عظيماً في رواية لوسيان لوڤان. وهم يقومون معاً بدور الضمير الخارجي للشخصية الرئيسة. وواحد من هؤلاء وهو ارنست ديڤلروا (المنسوج على غرار واحد من معاصري ستندال وهو البروفسور ليرمينييه - وهو شبيه بجوليان ولكنه تعوزه حساسيته) يمثل اخلاقية النجاح الشخصي. وهو اذ يكون ادنى مرتبة

من لوسيان بكثير، لوسيان الذي يحتقره لانحطاطه فان ديفلروا مع ذلك يؤذي لوسيان اعمق الايذاء بفعل ملاماته التي يوجهها اليه بل وحق بفعل حسده له: «ما الذي تستطيع ان تفعله وحدك، وما الذي تكون قادراً على انجازه بوسائلك وحدها؟ هل أنت قادر على اثارة الحب الا بواسطة العدوى والدموع أي بواسطة «الطريق المبلل»؟

وفيا بعد نجد اليعقوبي (الثوري المتطرف) كوف يتدخل، ويكون مؤتمناً على الاسرار وصديقاً حميماً اكثر من ذاك وافكاره اقرب الى الاخلاقية السرية الدفينة لدى المؤلف نفسه. وهذا الرجل الجسور الذي يكاد يكون قاسياً في سبيل المصلحة العامة هو مثل بيل يحتقر حق اكثر من بيل (أي ستندال) كل حساسية تتعارض مع المبادىء. ونرى شخصيته تكمل شخصية البطل بفعل تضادها المقابل لها. واخيراً هناك السيدة دوشاستيليه (على الرغم من المرارات التي يعتقد لوسيان انه يحملها تجاهها) التي تصير لديه القاضي الاعلى في امور الشرف والذكاء - ولكنها قاضٍ من صنع الخيال مثل السيدات اللواتي كن قضاة يحكمن على اعمال فرسان العصور الوسطى.

في كل لحظة حاسمة يتساءل لوسيان:

«ما الذي ستظنه بي؟»

- ٤ -

وقضية الأب مختلفة نوعاً ما بل حق انها اشد بعثاً على الاستغراب في دراسة الابداع الادبي. ففي البداية نراه يمثل النجاح فهو متين ومتماسك - ونقوده قد تم الحصول عليها - عن طريق الجدارة ونجاحه في المجتمع تم التوصل اليه من خلال الحِذْق والبراعة. وفي حكاية باريس (المؤامرات المحيطة بالوزارة) فان التخطيط للرواية كان من شأنه ان يهب اهمية اعظم للسيد لوڤان (الأب) الذي كان بمعنى من المعاني مطلوباً منه ان يحرك الخيوط. الا ان ستندال وهو يمضي قدماً في كتابة الرواية اهتم اهتماماً آخر بهذه الشخصية. ففي شبابه كان ستندال يحلم بان يكون ابيقورياً وصيرفياً ثرياً ورجلاً بارعاً ذكياً. وفلسفته العملية كانت فلسفة السيد لوڤان (الأب) ذاتها.

أما المؤلف فكلما ظهر الاب والابن في مشهد واحد معاً فهو يتوقف عن توحيد هويته بهوية لوسيان. انه يحول اليه طموحه الادبي فحسب (الذي كان لديه حتى حينما رغب في ان يصبح صيرفياً) جاعلاً ذلك الطموح طموحاً سياسياً اقرب عهداً في التاريخ وهو ما اكتشفه في سنة ١٨٣٠. وانه من خلال عيني السيد لوڤان الاب اننا نرى الجانب الخفي من سياسة الوزارة ولويس فيليب وتطور حكاية غرانديه. وفي تلك اللحظة، بدلا من أن يبقى تجسيداً (او بالاحرى تعويضاً عن بيل أي ستندال) يعامل لوسيان كانه ابن المؤلف، بحنانٍ ودُعابة مرتجلة. وما كان هذا التحويل ممكناً مع جوليان سوريل. ولكن كما يسعى كثير من الاباء ان يروا في ابنائهم تحقيقاً لحيواتهم هم، فان شخصيته تعوض عن شباب المؤلف يمكن رؤيتها ووصفها كما لو كانت ترى وتوصف من قبل أبٍ لها.

- ٥ -

كل الشخصيات الثانوية الاخرى تلعب دوراً مزدوجاً. فهم من شأنهم ان يصفوا فرنسا في سنة ١٨٣٥ وهم كوميديون او يجب ان يبدوا كوميديين. كما انهم يخدمون ايضاً هدفاً هو ابعاد انظارنا عن قصة الحب وتأخير نهاية القصة. والتخطيطات العديدة التي قام ستندال بالتجريب عليها بينما كان ماضياً في كتابة الرواية والاضافات اللاحصر لها التي اعدها للقصة الاصلية (والتي قد تظهر او لا تظهر في النص اذ ان الامر متوقف على نوعية الطبعة) هذه كلها تشير الى الاتجاه المذكور ذاته. فبدلاً من الاهتمام بحبكة متواشجة تواشجاً متماسكاً فان كل هذه الخطط تشير الى ميل نحو بناء حكائي اي بناء يتشكل من حكايات. وكل هذه الحكايات المستقلة تجعل من رواية لوسيان لوڤان كوميديا واسعة على غرار مسرحية موليير « المزعجون ».

هناك تأثيران آخران يمكن الشعور بهما شعوراً قوياً في تكوين الشخوص الثانوية. التأثير الاول هو الذي ينجم عن نقد رواية الاحمر والاسود والذي يقال ان المؤلف عانى منه او هو الذي صاغه (أي ذلك النقد). فعلى العكس من اراء النقاد كان ستندال مرتاحاً الى تصويره لشخصيات كل من جوليان

سوريل والسيد دو رينال وماتيلد دو لامول. ولكنه كان اقل رضى بشأن الشخوص الاخرى. وفيما بعد اعتمد المؤلف على الشخوص الثانوية كي تمنح كثافة اعظم للرواية ووصفاً اكثر ومرحاً أوفر وتوتراً أقل. كثافة اعظم؟ انه لهذا السبب اضاف شخوصاً ثانوية في اعادات كتابته لعمله. فعلى سبيل المثال كان هناك نقص في عدد الناس الاعتياديين وعدد الجنود، وعليه فقد اخترع فيما بعد قصة رامي السهام مينويل التي لم يستطع ان يقوم بها على نحو وافٍ ويدخلها في حكاية مكوث لوسيان في نانسي.

في كل شيء تلا تلك التخطيطات الاولية التي اجريت خلال السنوات السابقة لرواية لوسيان لوڤان اعتقد ستندال ان من الضروري ان يقدم صورة جسمانية لشخوصه. ولكنه اجل هذه المهمة التي وجدها كريهة.

نحن نعلم بأية طرائق تجريدية شيئاً ما جرى تحديد الشخوص الثانوية في رواية الاحمر والاسود وان اشد تلك الشخصيات بهاتاً ليست سوى تكريرات او انعكاسات عن الشخصيات الاخرى. أما في لوسيان لوڤان، من جهة اخرى فان الشخصيات الثانوية منقولة، بل هي منقولة قبل كل شيء من الناحية الجسمانية، عن نماذج حية، سماها ستندال بصورة عامة في ملاحظاته الهامشية. وبما اننا لا نكاد نعرف غالبية تلك النماذج فمن المستحيل علينا ان نقارن صورهم مع اصولها. ويكفي ان نبدي ملاحظة هنا مفادها ان تلك التخطيطات الاولية قد اجريت على مبعدة الف ميل وخمس سنوات. فالذاكرة اذن قامت بالاختيار بين صفاتها ولم تُبْقِ الا على ما هو متميز فيها اشد التميز ومتفرد اشد التفرد وكوميدي اشد الكوميديا. وبالنسبة لمؤلف مجرب كما كان ستندال في سنة ١٨٣٥ كانت الذاكرة اولى عملياته الجمالية التحويلية. ووفقاً لقانون من قوانين الرواية فان الشخوص الثانوية يجب ان ترسم رسماً افضل من الابطال، وترسم بضربات اقل ولكنها ضربات اكثر جسارة.

من اجل هذا النوع من التأليف كان لدى ستندال مثال وجد ان عليه ان يتجنبه وهو الكاتب لابروبير، المحلل والأخلاقي مثله والذي لم تكن الصور التي رسمها رسماً مغالياً في الدقة ولكنها صور لا حياة فيها، لم تكن تمتلك هدفاً سوى نفسها. مثل هذه الصور لا ينبغي اذن ان تظهر في رواية

يكون كل شيء فيها عليه ان يستحث على الفعل ويقوم بخدمة كونه جزءً من الكل.

- ٦ -

والنموذج الآخر وان يكن بعيداً بعداً كبيراً عن لوسيان لوڤان، والذي كان في ذهن ستندال دائماً هو توم جونز بطل فيلدنغ. وجرّاء حبه لفيلدنغ نراه يقدم البطل على الدوام بينما يضع القارىء في قلب افكار البطل، ولو بطريقته الخاصة. وقد علق ستندال في ملاحظة هامشية «بغض النظر عن العبقرية فان الفارق الرئيسي بين فيلدنغ ودومينيك يكمن في ان فيلدينغ يقوم في الوقت نفسه بوصف مشاعر عدد من الشخوص وافعالهم بينما دومينيك لا يصف سوى شخصية واحدة في وقت واحد. الى اين يقود تكتيك دومينيك هذا؟ لست ادري. هل هو تحسين في الكتابة؟ أهو الدرجة الأولى من الفن أم هو بالاحرى الطراز البارد من الشخصية الفلسفية؟» وبالاضافة الى التحليل ارتضى على هذا النحو، من دون ان يتوقع نتيجة وافية بالغرض، هذا الجانب من مشكلة اخلاقية اشرنا اليها من قبل. في هامش الفصل الخامس والعشرين وبخصوص موضوع خصام مزيف بين السيدة دو شاستيليه ولوسيان نرى ستندال يكتب بارتباك اعظم هذه المرة «ان هذا بالتأكيد مختلف وادنى في بعث الاهتمام بكثير حينما يقارن مع خطة توم جونز. فالإهتمام بدلاً من ان يكون مرتفعاً بسبب كل هذه الشخصيات يظل متوقفاً على لوسيان وحده». وعند ذاك صحح نفسه قائلاً: «المرء لا يذهب بعيداً جداً مثلما يذهب حينما لا يعلم اين هو ذاهب. وهذا لا يشبه جوليان، وانعدام الشبه افضل». وفي هامش الفصل الثالث والعشرين هناك ملاحظتان الاولى مؤرخة في الاول من ايار والثانية في ايلول ١٨٣٤. الملاحظة الاولى تقول «التصوير الجسماني المادي لكل الشخصيات الثانوية والباعثة على الضجر» والملاحظة الثانية تقول «اسلوب اكثر الواناً واقل جفافاً، اسلوب حاذق ومرح» ثم يضيف «ليس كتوم جونز في سنة ١٧٥٠ ولكن مثل فيلدنغ نفسه كما لو كان سيكتب في سنة ١٨٣٤».

ابتداء من ذلك الفصل في الحقيقة فان ما يكتبه ستندال يختلف عما اعدّ نفسه لكي يكتبه.

- ٧ -

من النادر جداً لمؤلف من المؤلفين ان يفعل بالضبط ما اراد ان يفعله وفقاً لمخططاته. وهذه الصفحات التي عملت اعمالاً كاملاً مقدماً نادراً ما تكون الافضل. فالمنظورات الواسعة في كتاب بوفون «حقب الطبيعة» والمشاهد في كتاب شاتوبريان «الشهداء» والتي تجري في السماء أو الجحيم، والصفحات الجادة في كتاب فلوبير «بوڤار وبيكوشيه» إنما هي بالضبط مثل هذه التخطيطات التامة التكوين ولم يضف اليها اي شيء. وهذه المنتخبات تعطي القارىء انطباعة بميدان عريض من التوسع مقاس قياساً بواسطة المسطرة. والحركة موحدة حتى ان المرء لا يعود حاسّاً بها. ليس هناك من حركة مضبوطة في كتابٍ من دون خطة شاملة ولكن خطة تنطوي على التفصيل من شأنها ان توقف الحركة، ذلك انها تشل التنفيذ النهائي. ومثل هذا النوع من التخطيط ملائم للافكار والاوصاف التجريدية التي يحتاج معها اعظم المؤلفين لتجميع طبقات عديدة من الابتكارات المتلاحقة. وستندال في بداية راوية «لوسيان لوڤان» كانت لديه ابتكارات عوضاً عن خطة، ولكن كانت لديه نوايا حاسمة جداً. وما اسرع ما رأى ان فصوله كانت تنحرف عن تلك النوايا. ووجد ان عليه ان يصل الى حل وسط مع نفسه ويتلاءم مع هذه الاختلافات.

وبوصفه مؤلفاً يعرف نفسه مسبقاً اخذ يسعى نحو المزايا التي كانت تنقصه. ولكن ما كان يوافق على التنازل عن تلك الصفات التي في حوزته. والتخطيط الاولي لا يقوم بالانتقاء بين صفات كاتب ما. وفي عملية الكتابة يجب على المؤلف نفسه ان يقوم بالاختيار. او بالاحرى فان مزاج المؤلف يقوم بالاختيار له والعمل نفسه يقدم متطلبات معينة اليه تحمله الى ابعد من المشاريع التي خططها والنوايا التي انتواها.

الفصل الاول يرينا لوسيان وملابسه الموحدة. انه فصل محسوس به احساساً حاداً ومفكر به تفكيراً عميقاً مسبقاً مثلما يحدث في كل الفصول الاولى. في خفته ودعابته ودقة وصفه نراه يتطابق تطابقاً تاماً مع نوايا المؤلف. الا أن ستندال لم يستطع ان يستمر عازفاً على المقام نفسه. وذلك النوع من روح الدعابة يبطيء الفعل بحيث ان رواية لوسيان لوڤان كانت ستحتاج الى عشرين مجلداً لاتمامها. وخلال كل هذه المجلدات العشرين يكون البطل، وهو يرى دائماً من الخارج، بادياً كانه دمية او في افضل الأحوال كانه شيء غريب غير سَوِيّ.

هذا الفصل مُسَلٍّ ولكنه حين يتلوه عشرون فصلاً مثله ينجم عن ذلك ان تصير الرواية مرهقة باعثةً على الازعاج. وستندال لا يستطيع ان يعرضَ روح الدعابة وفي الوقت نفسه يجعل شخوصه تفعل. ومن اجل الكشف عن هذه الشخوص عليه ان يراها من الداخل او ان يتطابق في الهوية معها او ان يجعلنا نطابق هويتنا معها وذلك امر ينهي روح الدعابة المستمرة. وكل ما يمكن له ان يتبقى هو دعابة هامشية وذلك حينما يتدخل المؤلف لبضعة سطور او ما كان يدعوه «الدعابة الايطالية» عندما يسخر البطل من نفسه. وهذه تنويعات على الفطنة والدهاء الذكي وهي ثرية بالفكاهة وبما هو غير متوقع ولكنها لا تكون ملائمة على الدوام. ففي رواية «الأحمر والأسود» نجد الفصول الفكاهية او بالاحرى الفصول المسلّية - مثل جيرونيمو والحادثة في عربة النقل أو العشاء في قصر الاسقف في بيزانسون - تلك الفصول اوثقت كل فعل وجمدت الحدث. ومن جهة اخرى فان الفعل قاد المؤلفَ بعيداً عن الفكاهة.

ومع الفصل الثاني من رواية لوسيان لوڤان فان الخفة العابثة التي كانت في البداية تنزاح لكي يحل محلها اسلوب رواية الأحمر والأسود الاكثر حدة وفيضاناً اخاذاً. وغرض المؤلف هو بالتأكيد ان يصل بين الفكاهة والفعل مثلما يفعل فيلدينغ. ولكن اعتيادية مغامرات ابطال فيلدينغ وبساطتهم هما اللتان تسمحان له بترف الانطلاق في الفكاهة. اما ستندال حينما يشكل

افعال شخوصه وافكارهم فهو لا يريد ان ينزل بمستواهم بحيث يجعلهم مبتذلين ولا يبسطهم تبسيطاً. فعليه اذن ان يتوصل الى حل وسط فيسعى للفكاهة عَبْرَ وسائل اخرى. في مدينة نانسي يجعل خجل لوسيان والازدهار الاخرق الساحر في خُرْقِه للحب عنده شخصيتَهُ اقرب ما تكون الى الاضحاك. اما في القسم الثاني حينما لا يكون مضحكاً على الاطلاق فان نوعية الفكاهة يجب ابقاؤها من خلال الشخوص الاخرى مثل أبيه او كوف او من خلال رحلة تذكرنا بالخسرية المرة التي نعثر عليها في رواية الأحمر والأسود. ونحن لا نستطيع حتى ان نحزرَ ماذا كانت الفكاهة موجهة اليه في القسم الأخير الذي اريد له ان تجري احداثه في روما. فهجاء الحلقات الدبلوماسية كان يمكنه ان يزودنا بفصل او فصلين ولكنه كان بالكاد يكون كافياً.

- ٩ -

أما الدعابةَ التي تقدمها لنا تعثرات الملازم رامي الرماح الشاب وتخبطاته وكذلك النكات التي يلقيها ابوه فهي كلها لا تقدم شيئاً من الطابع التصويري الباهر الذي كان ستندال يسعى اليه. وعلى هذا فان الكتاب كان ينبغي ان يكتب في مرحلتين: الاولى مرحلة الحبكة ثم مرحلة خلفية الحبكة. وليس سوى بداية الكتاب ما جرى العمل فيه على هذا النحو وانه لأشد كتابات ستندال كلها بطئاً في الخطوات. البداية لذيذة في كلها من حيث التفاصيل وفي جمال حلم السيدة دو شاستيليه الذي يشاركها فيه لوسيان والمؤلف والقاريء. والايقاع البطيء مناسب لبداية رواية ما. الا ان المؤلف فكر في ضخ حكايات اخرى اضافية مثل تلك التي تتناول رامي الرمح مينويل. وانه لسؤال يطرح نفسه عما اذا لم تكن الاضافات الاخرى تحدث اثراً من شأنه ان يصيب الرواية بالانهاك ويميت الحيوية فيها. وربما شعر ستندال بذلك الاثر ولعل هذا هو السبب في انه ترك هذا العمل ناقصاً دون اتمام. ان رواية لوسيان لوفان كلها ما كانت لتشابه قصة الصياد الاخضر.

وفضلاً عن ذلك فان الحكايات التي كان يراد اضافتها (او تلك التي لا تلعب دوراً في *الفعل الاساسي للرواية* مثل وصف الاضراب والقمع) تطلبت

من المؤلف نوعاً جديداً من الفكاهة يشابه فكاهة فيلدينغ او ثرفانتس، وهو نوع مناقض عملياً للنوع الذي يمتلكه ستندال. هو ثري بالسخرية الباعثة على الشعور بالمفارقة حول موضوع اولئك الذين هم في السلطة: كمدراء الشرطة في حكم لويس فيليب، والوزراء والمرأة الفنية التي تمنح نفسها كلَّ حق، هؤلاء جميعاً مواضيع لا تنضب عنده. وابطاله لديهم ذلك النوع من المفارقة الساخرة التي تضحك من نفسها، وهذه علامة اخرى من القوة. ولكن ستندال على نقيض ما هو عياري (اي فكاهات* العيارين والشطار). حينما يصور الفقراء والبؤساء فهو لا يستطيع ان يرفع بالصفة التصويرية لشقائهم الى نقطة يكونون معها بهاليل. فالفكاهة الموحية بالصورة تتطلب حرارة نحو ما هو تشكيلي (تصويري) وتصمياً على البقاء خارج الفرد الموصوف وهذا ما يصل الكاتب ثرفانتس بالرسام فيلاسكويث ويصل سكارون او موليير بكالو. من اجل ان يجعل من مينويل شخصية ذات ايحاء بصورة مغنية تطلب ستندال منه ان يكون قويَّ الجسم جيل الهيئة تياهاً بنفسه مرحاً ولا شيء فيه يثير الشفقة. وفضيحة كورتيس ومشاهد المستشفى ومشاهد الانتخابات في القسم الثاني مرسومة بأكثر مما ينبغي من التوكيد في الرسم، ولكنها بعيدة عن الفكاهة مثل بعد صورة الرسام دوميه لشارع ترانسنونان عن الكاريكاتور. والكتاب بفضل هذا صار افضل ولكنه ليس هو الشيء الذي فكر المؤلف فيه قبل كتابته. فاتجاهه الطبيعي تغلب حينما صار العمل يمضي قدماً في الكتابة.

– ١٠ –

هذا الميل نحو الفكاهة الخفيفة، نحو القشطة المطروقة طرقاً ينفشها مثلما قال هو عن موسيقى روسيني، قد غير من الحوار تغييراً ايسر من القصة الفعلية. وكان ستندال ايضاً مستعداً استعداداً افضل لذلك. فتدريبه المسرحي كان قد سبق له ان خدمه خدمة جيدة لاجراء الحوار في رواية الأحمر والأسود، وهو حوار على اية حال قصير مشحون بحيوية الشخوص ومثل الهمهات البعيدة التي تسبق العاصفة. أما كوميديا القرن الثامن عشر

فتعود للظهور في المحادثات الطويلة من رواية لوسيان لوڤان وهي العاب مجانية مثل مشاهد الكاتب المسرحي ماريڤو.

اذا تركنا جانباً المناقشات الاخلاقية التي يقوم بها لوسيان وضميره الخارجي فان كثيراً مما في هذه الرواية يذكرنا برنيار مثلما يذكرنا بماريڤو وبالجانب الاكثر خفة لدى موليير في مسرحيته «اميرة ديليد» و «الحب الرسام» او بشخصية زيربينيت في مسرحيته «أحابيل سكابان»: المناوشات فوق خندق قصر التويلري، والمحادثات التافهة العابرة في صالون السيدة دو كانكور وتعليقات الدكتور دو بوارييه - الذي تحول الى عقائد لامينيه ولكنه لم يتحول الى الشجاعة - ثم معالجة السيد لوڤان لنوابه الجنوبيين واخيراً التبارز الذي يجري بين لوسيان والسيدة غرانديه. وما يهم احياناً اكثر من الشخوص التي تعبر عن نفسها او تكشف نفسها الواحدة تجاه الاخرى هو تبادل الكلمات التي تتردد بين بعضهم بعضاً على نحو من الأضحاك يكون متقصداً مع رهط منهم وخالياً من التقصد في حالة أناس آخرين.

هذه الوفرة الهائلة من الحوار القارص ليس مراداً او مضافاً على الاطلاق مثلما تراد وتضاف التفاصيل المادية للقصة. فهذا الحوار يجري جرياناً وهذا التدفق كتدفق الينبوع ليس عسيراً على الفهم. فستندال حينما كتب هذا الكتاب لم يكن معه احد يتحدث اليه في مدينة تشيڤيتافيكيا. وان المرء ليشعر في رسائل سنواته الأولى بوصفه قنصلاً الى أي حد كان يتوق لاجراء الحديث. ولم يكن في طاقة كتابة الرسائل ان يشبعه بسبب التأخير الطويل قبل تسلم جواب ما. وعلى هذا فقد وجد متعةً أعظم في شخوصه وفي محادثاته المتخيلة.

ويزداد توكيد هذا الانطباع عندما نقوم بفحص المسودات الخاصة برواية لوسيان لوڤان المحفوظة في مكتبة غرينوبل ولا سيما في حالة الجزء الاول. فالمحادثات والحوارات تكثر في حقيقة الامر في المسودات اكثر مما توجد في النصوص الثلاثة التي حررها دبراي لحساب شامبيون وتلك التي حررها هنري رمبو لحساب بروسار والتي حررها هنري مارتينو لحساب طبعة «ديوان» او في طبعة البليئياد. واذا ما كانت هذه الطبعات تختلف

شيئاً ما (وهو امر يكاد يكون محتوماً اذا اخذنا بنظر الاعتبار التشابك المماثل في المخطوطة والعدد الكبير من البدائل في النص) فانها تتفق اتفاقاً طبيعياً في ازاحة كل شيء شطبه ستندال شطباً ورفضه رفضاً مقصوداً.

هناك تطورات كثيرة (ولا سيا دخول لوسيان الى مجتمع نانسي) تخلّى عنها ستندال بملاحظة يقول فيها: «صحيح، ولكنه مطول» (وهي الفصول ١١ و١٢ و١٣ في طبعة البليئياد).

ونرى احياناً ان هذه الفصول محذوفة بكليتها (الفصل الحادي عشر) وفي احيان اخرى نرى انها يجري تلخيصها (الفصل الثالث عشر). والتلخيص الذي يستعيد الموضوع والحالة النفسية يضاف الى محادثات كاملة اخرى وبذلك يخلق شعوراً بالكثافة. وفي احيان اخرى ايضاً قام ستندال بتلخيص حتى افكار لوسيان وذلك بسطور قلائل من الحديث غير المباشر. فالمؤلف ستندال وهو يعيد قراءة كتابته قد اثار لديه الاضطراب وفرةُ المادة التي بين يديه فرأى لزاماً عليه ان يقلصها باية طريقة يستطيع. وقد اضاف حكايات اخرى مثل قصة مينويل ولكنه كان ما يزال بحاجة الى ان يعرض شيئاً اكثر بحق الناس الاعتياديين وافراد الجيش. ولا بد انه احسّ بايلائه اهتماماً اكثر مما ينبغي للطبقات العليا في مدينة نانسي. والامر الذي يتعلق بالشكل المتناسب اكثر مما يتعلق بالايجاز هو ما حدا به الى ان يحذف ويحرر هذه الفصول. ولدى كل قراءة كان وعيُ ستندال الحاد بالمشهد الكلي قادَهُ الى التضحية بالتفصيل من اجل إحداث الاثر الشامل.

وكان مصيباً في ذلك وان محرري كتابه اللاحقين له صنعوا صنعاً حسناً اذْ احترموا حكمَهُ على ما كتب. ولكننا مع كل ذلك نأسف لحذف تلك الصفحات الكثيرة الناجحة التي تتلألأ بالسخرية من حمقى غرف الضيوف وتتألق بحيوية لوسيان التي اضفى عليها ستندال حماسته هو. وأَحَدُ هؤلاء المحررين وهو هنري رامبو اعاد كل هذه المقاطع في ملاحظاته ولكن هذين المجلدين من الملاحظات لم يظهرا حتى الان. ولعل عدداً قليلاً من القراء يهمهم امرها. الا ان نشر هذه النصوص تحت عنوان «محادثات في سنة ١٨٣٥» ستضيف بالتأكيد الى فهمنا لستندال وشهرته وحيويته. لدى

ستندال يكون المرحُ قضيةً من قضايا التفاصيل فهو يكتب قائلاً في هامش احد تخطيطاته « الضحك سيصدر من البَشَرة الخارجية ».

- ١١ -

ان القطعة المسماة « مركز إجتماعي » وهي التي سبقت رواية لوسيان لوڤان وكان مفروضاً منها ان تشكل جوهرَ القسم السابق للقسم الاخير هذه القطعة اقرب الى ان تكون حديثاً منها الى كتاب، ولكنها حديث ليس فيه سوى شخص واحد وموضوعها يكاد يكون موضوعاً واحداً لا غيره هو الدين. هناك بالتأكيد تنويع اعظم في لوسيان لوڤان. ولكن سواء اجادل لوسيان ضمائره الخارجية ام تحدث مع ابيه فان الامر يظل هو ستندال، اما من خلال جانب شخصيته واما من خلال تفكيره، الذي يقدم الاجابات عن الاسئلة. فشخوصه تلقي بمكالمات مطولة بعض الشيء. وهي تصير تقابلات مع فطنته هو. -وهذا النوع من الدعابة المعذبة في ملاحقتها تجري على غرار اسلوب رينيار او الكتاب الفكاهيين الاخرين من ابناء القرن الثامن عشر. فضلاً عن هذا فان كتاب الكوميديات ذات القولات المشدودة ربما كانوا هم الذين جلبوا هذا الاسلوب ليكون موضة. فموسيه وهو يكتب كوميدياته في ذلك الوقت كان متأثراً بالمنابع ذاتها. واذا كان هناك من شيء يذكرنا في المكالمات التي تنطوي عليها رواية لوسيان لوڤان فانها المحاورات الجارية في مسرحية «لا ينبغي القَسَم بأي شيء ».

الفكاهة الملاحقة في التفصيل الصغير جداً والشخوص المرسومة رسماً مغالى فيه ولكنها مغالاة خفية والتي تتحدث بتجسيدات من المؤلف نفسه، والحكايات التي تعطى سعة كبيرة من غير اي التزام من جانب المؤلف لكي يقدم تطويراً لها – هذه الصيغة الفنية، وهي حل وسط بين مزاج ستندال وبين نواياه، مشابهة جداً لتلك الصيغة التي طورها بروست. فالاسباب نفسها (سواء منها المتعلقة بالسيرة الذاتية ام بالشخوص والاحداث والحادثات المضحكة اضحاكاً حاداً والمتَخَيَّلة من قبل كاتب منعزل يكون فَنُه تعويضياً فيه اضافات هائلة الحجم للمسودة الاولى) هذه الاسباب احدثت الاثار نفسها ولكن من غير اية محاكاة لأن بروست ما كان في مقدوره، ان يقرأ

سوى طبعة مختصرة وغير امينة آنذاك من رواية لوسيان لوفان.

- ١٢ -

ونتيجة اخرى لهذه الحاجة الى التعويض بطريق الكتابة عن صمت العزلة تكمن في ان المونولوغ الداخلي لم يعد بعد الان يمتلك تلك الحركة الرائعة كل الروعة التي نجدها في رواية «الاحمر والاسود». ولحسن الحظ فانَّ المسودة الاولى للشخصية كانت مكيفة تكييفاً افضل للمونولوغات الابطأ. واذا كان من عادة جوليان سوريل ان يندفع اندفاعاً فان عادة لوسيان لوفان ان يتأرجح في تفكيره. لا شك ان المونولوغات الاولى هي التي قادت تطوير ستندال لبطله. وفي النهاية صارت هذه المونولوغات الطويلة اموراً جوهرية للشخصية المرسومة. ورواية لوسيان لوفان كانت في خطرٍ من ان تصير اقلَّ متانة في البناء حول البطل مما تمتلكه رواية الأحمر والأسود من متانةِ بناءٍ يحيط ببطلها جوليان سوريل. وليس ذلك لأن لوسيان يظهر فيها ظهوراً اقل من ظهور جوليان ولكن لأن ارادته اقل مسؤولية على الاغلب عن الاحداث الجارية في القصة. فهو تجري عليه افعال الرواية اكثر مما يقوم هو باجرائها. فتعيينه كملازم ثان وانفصاله عن السيدة دو شاستيليه وافعاله ورحلاته كسكرتير اول وانهياره المالي وتعيينه في روما كلها امور تحدث بفعل اعدائه او ابيه او رؤسائه.

ولكن مدى هذه المونولوغات الداخلية تعوض عن نقص المبادرة لديه. فوق كل شيء، وفيما عدا السيدة دو شاستيليه خلال ولادة حبها وفيما عدا شخصيات لا شأن لها (والتي تكون مواقفها الفروتسكية (الشنيعة) مثل جُبْن دو بواربيه - مواقف ليس من شأنها ان تثير تعاطفنا) كل هذه الشخصيات مرئية من الخارج.

- ١٣ -

السيد لوفان الاب الذي يصير احياناً مركز الحكاية يعمل او يتحدث ولكنه لا يناقش نفسه، وان عمره وسخريته المشحونة بالمفارقة يجعلانه بعيداً

عنا الى حد ما. أما الشخصية التي لعلنا نكون متعاطفين معها الى درجة اهمال البطل مثل الشخصية البديعة المبهجَة وهي السيدة لوڤان فانها مخططة تخطيطاً مختصراً. اما السيدة غرانده فهي تعطي مجالاً لمناقشة ذاتها تلك المناقشة التي لا تنتهي، ولكنها من طبيعة تقود تعاطفاتنا نحو لوسيان. وعلى هذا فان اهتمامنا حتى اذا كان اقل حدة بقليل، موجه توجيهاً افضل نحو البطل. وهناك صعوبة اخرى: فما لم تكن الرواية من روايات الحكايات البسيطة مثل «جيل بلاس» فان اية رواية متخيلة يجب ان تبنى من اجل تنامي التأثير الذي تحدثه وتطويره والسير به قدماً. وفي حالة هذه الرواية بالذات فان الحبكة المركزية وهي علاقة الحب الساذج بين لوسيان والسيدة دو شاستيليه لا تكفي لمثل هذا التنامي في التأثير.

وحينما يخفت الاهتمام فان المؤلف يشعر بذلك شعوراً يكون حتى اشد من شعور القاريء به وذلك من خلال العسر والبطء اللذين يلقاهما في ابتداء ما يلي من امور. والمقياس الاكثر عمومية لمثل هذه اللحظة هو ذلك الموقف الذي يتخذه انسانٌ بلغ حداً من الضجر في رحلة من الرحلات فتركها قبل اتمامها، وهكذا نجد البطل يوضع في مقام جديد ويبدأ الفعل بداية جديدة. ومثلما يحدث في اقتلاع الاشجار فان اعادة الزرع يهب حبكة لها قوة وطراوة مجددتان. رواية الاحمر والاسود تمتلك ثلاثة اماكن: فيرييز ومدرسة اللاهوت في بيزانسون وباريس. ورواية لوسيان لوڤان هي ايضاً كان يراد لها ان تحدث في مدنٍ ثلاث: نانسي وباريس ثم روما من بعد. ولكن في هذه الرواية كان من شأن تغيير المكان او المشهد ان يسبب للمؤلف مشكلات اشد عسراً حتى من تلك التي واجهها في الأحمر والأسود.

فلدى منتصف الأحمر والاسود (وفقاً لحساب الصفحات) يكون جوليان سوريل في باريس. وسوف يصير في وسعه ان يُحِبَّ مرةً اخرى. اما في رواية لوسيان لوڤان، من ناحية ثانية، فاننا حينما نخرج من مكيدة سياسية (التي هي في مرارتها وعتمتها تتوازى مع حكاية مدرسة اللاهوت) نكون قد وصلنا الى ثلثي الرواية. فقلب البطل قد منح منحاً نهائياً للسيدة دو شاستيليه. والمؤلف لا يستطيع بعد الان ان يبتدع بطلةً حقيقية قادرة

على اشراكنا معها في مجال جديد. فالسيدة غرانده لاتزيد كثيراً على شخصية غابرة. لديها ادعاءات بورجوازية تَنَبَّلت مثل السيدة دو فيرفاك والكبرياء الحادة المهزومة التي امتلكتها ماتيلد دو لامول (في الاحمر والاسود). ولكننا لا نستطيع ان نكون اكثر اهتماماً بها (أي بالسيدة غرانده) مما يكون لوسيان نفسه. فهل كان على المؤلف ان يشيد مجتمعاً جديداً كاملاً ويزود البطل بحب مزيف آخر وذلك ابتغاءَ خلق حكاية ما في الربع الاخير من الكتاب؟ اذن لكان تغيير المشهد هذا باعثاً على المتاعب اكثر مما يستحق.

وكان ستندال مدركاً ادراكاً جيداً لهذا الامر. فهنري مارتينو قد سبق ان اكدّ اهمية الملاحظة المؤرخة في ٢٨ نيسان ١٨٣٥: «انني اقوم بحذف الجزء الثالث بسبب انه في الاستثارة الاولى خلال ايام الشباب والحب فقط يكون في الامكان احتمال العرض وتقديم الشخوص الجديدة. ولكن بعد عمر معين يصير هذا الامر مستحيلاً. وعلى هذا فلن يكون هناك دوقة دو سان ميغران ولا جزء ثالث. فهذه الامور ستهيأ لرواية اخرى».

وعبارة «استثارة الشباب الاولى» لا يجب ان تطبق بحق المؤلف ولا ينبغي كذلك ان تعني ان المؤلف لا يريد سوى قراء في الثامنة عشرة من عمرهم. ان روح قاريء ما في اثناء قراءة كتاب معين تمرّ، مثلما تمرّ في الحياة، خلال طفولة تكتشف معها العالم ثم بعد ذلك تمرّ خلال شباب عندما تنتابها عاطفة الهوى. وبعد ذلك تنضج، فتحل المعرفة محل التجربة والاعياء وهو يلعب دور السن المتقدمة يبطيء من ايقاع التجربة. فروح القاريء سواء أكان في السادسة عشرة ام في الستين من عمره لا تعود شابة بما فيه الكفاية لتغيير عاداتها والسماح بزراعة جديدة في الربع الاخير من الكتاب تحل محل ما زرع من قبل.

— ١٤ —

قبل ان يقرر القيام بهذه التضحية حاول المؤلف ان يربط معا اقسامه المختلفة التي كتبها. وعلى سبيل المثال فانه في مشاريع عديدة لاعادة ترتيب الرواية. كان من المفروض انّ السيدة غرانده تظهر في القسم الاول وان

كاتباً شقياً كان سيقتل نفسه من اجلها. والدكتور دوبواربيه في باريس كان يراد له ان يلعب دور نائب مرتد وجبان. وبما ان كل الأسر الثرية تمتلك ضياعاً في الريف فما من شيء يكون ايسر من اعطاء قصر قريب من مدينة نانسي لأل سان ميغران الذين كان لوسيان سيقابلهم من جديد فيما بعد كسفراء في مدريد او روما.

مثل هذه الامور كانت بالتأكيد تحدث على يدي بلزاك وطريقته، فانه بمثل هذه الوسائل من الارتباطات استطاع ان يوحّدَ كوميدياه البشرية. اما ستندال وهو المنشغل الان بكل ما من شأنه ان ينقي صَنْعته كمؤلف فقد اضاف تفاصيل اخرى على المستوى نفسه من الاهمية منها مثلاً حكاية مينويل. فالاضافةُ الى مسودته الاولى المتعلقة بحكاياته الجانية الموحية بالتصوير قد سَرَّتْ ستندال. ولكن ادخال مقاطع ذات فائدة وظيفية خالصة ادخالاً مجهداً يكون الغرض منها الاعداد لتطويرات لاحقة، يكون من شأنه الخاطرة ببعث الملال لديه ولدى قارئه. بلزاك وحده كان يعرف كيف يستقي جمالاً من هذه الاعدادات المغالى في العناية بها.

واخيراً، كما رأينا، فان هذا القسم الرابع كان يراد له ان يدخل في عمل اسبق وهو «مركز اجتماعي» الذي كان بداية رواية هجرها ستندال في سنة ١٨٣٢. لم تكن هناك أية صعوبة مطلقاً في هذا الربط بين الأقسام الافتتاحية. وبطل «مركز اجتماعي» كان كما اعترف ستندال بذلك له في احدى ملاحظاته، دومينيك على صورة مثالية وهذا يعني ان ذلك البطل هو نفسه ستندال.

لوسيان لوڤان نفسه يشبه دومينيك ايضاً غير ان هاتين المشابهتين لا تتفقان.

فلوسيان انما هو تعويض عاطفي عن ستندال. اما روازان من الجهة الاخرى فهو على الرغم من فضوله وشدة عاطفته فانه اكبر عمراً بكثير وهو الى جانب ذلك اخرق. انه اقرب الى ان يكون حياة العقل. في بداية القصة يبدو لنا عاطلاً روحياً وفي خطر من الوقوع تحت سحر الدوقة. أما لوسيان فعلى العكس منه فاذْ كان مهووساً بالسيدة دوشاستيليه لم يكن

يسعى للانشغال عنها الا في مكان آخر. بالنسبة لروازان (كما كان الامر بالنسبة لبيل - الذي هو ستندال - في سنة ١٨٣٢ بعد اللحظة القاسية عندما رفضت النمسا منحه الاذن بان يكون قنصلاً في تريسته بسبب افكاره السياسية) فان فقدان المنصب يعني خسارة كلية. ولوسيان لوڤان يخسر، واحداً بعد الاخر، سعادته في الحب واباه وثروته. والخسارة الاضافية لمركزه كسكرتير في السفارة تكون عنده شيئاً لا أهمية له كما انها خسارة لا تستطيع ان تمضي قدماً بالحبكة الى امام ولا ان تشد اهتمام القارىء.

لعله يكون من الافضل نسيان روازان. ولكن ستندال تشبث بهذا الموضوع الغريب. فالمحاولة عن طريق الارهاب الرباني وقراءة سفر الرؤيا من اجل اغواء امرأة بدت لستندال تعقيداً بالغ الروعة. وروازان هجر الامر بعد ان مضى فيه بضع خطوات، ولكن الموضوع ظل جديراً عند ستندال بان يعاد اليه يوماً ما. وبهذه الطريقة فان القرار النهائي لفصل الحبكتين له ما يبرره.

هناك حكايتان مفقودتان. وكل ما بقي منهما هي الاماكن الفارغة في صفحات المسودات.

ليست مغادرة لوسيان المفاجئة مدينة نانسي كافية لتحديد قطع علاقته بالسيدة دو شاستيليه. انها ربما استطاعت محاولة تسويغ نفسها او ارسال صديقة مؤتمنة عندها وراء لوسيان. ولكن القارىء ربما نسيها لو انه افتقد رؤيتها في مدى جزء كامل من هذه الرواية.

اذن كان من الضروري ادخال فصول من الاسف ومن محاولات تجديد العلاقة. فصول تكون من حيث النبرة على النقيض من الهجاء والسخرية في باريس والمكيدة السياسية. وهذا بالضبط ما جعل المؤلف غير قادر على كتابة تلك الفصول. ابتغاء الاستمرار في سوء الفهم المؤلم هذا وتشديد قوته بين المحبين كان في حاجة الى الابانه عن عاطفة وأسى لا يمكن لوصفه الذي اجراه على مدينة باريس ان يبعث بها الى الحياة.

بناءً على ذلك فقد تجاوز ستندال هذا القسم بينما كان في انتظار الوحي

كي يمنحه القدرة على التعبير عن الحنان. فهو يقول: «بينما انا في حالة عاطفية جافة اقوم بابتداع شخصية السيدة غرانده» والتنويع كان ينمو دائماً من ذاته في اعماله الاخرى وذلك عَبْرَ حاجة طبيعية لتغيير النبرة او الموضوع. وسوف يجد هذا التنويع العفوي في روايته «دير پارم». ولكن رواية لوسيان لوڤان التي كتبها كتابة ابطأ من تلك لم يحصل فيها على تنويع طوعي عفوي كما فعل في دير پارم. ذلك انه يخترع الحبكة بينما يسير قدماً في كتابة الرواية وهو يجد في النبرة افكاراً جديدة لها. وهذه الحرية التي تجيء خلال كتابة القصة تمنع، بدلا من ان تساعد، الايقاعَ الذي يبقى عليه ستندال مستمراً حينما يكون عارفاً معرفة مسبقة الى اين يسير.

- ١٥ -

تشير التخطيطات المعاد النظر فيها في الهوامش الى حالات التردد بشأن فصول معينة، وبشأن الابعاد التي يجب اعطاؤها لحكايات معينة. وفي بعض الحالات هناك تحقيقات تقويمية (من حيث التاريخ الفعلي) وذلك من اجل تثبيت مطابقة المادة الحقيقية مع المادة المكتوبة. ولكن هذه ليست تخطيطات او علامات طريق هادية توجه المؤلف.

وعلى الضد من هذه التخطيطات التي تكاد تكون خرقاء وعديمة الشكل هناك مقاطع مكتوبة كتابة لا نقصان فيها وهي تؤسس مقدماً نبرة فصل تالٍ في اشد تلويناته خَفاء. وهذه المقاطع والمقتطفات، وهي التي انتجت في لحظات العبقرية، تشكل معالم الطريق ومؤثرات تحث على العمل حينما يشرع في كتابة الفصل المقصود. والمشكلة هي البقاء على هذا المستوى. وآخر هذه الملاحظات، وفقاً لتتابع الحبكة، واشدها روعة في الشكل، كانت مثل النور الهادي في الميناء، النور الذي كان يمخر نحوه: -

«قالت له مع القبلات، أنْتَ لي. غادر الى نانسي. فوراً يا سيدي، فوراً. انت تعرف جيداً تماماً الى اي حد يكرهني أبي. أسأله وأسأل أي احد من الناس ثم اكتب الي. وحينما تكشف رسالتك عن اقتناعك (وانت تدري انني احكم حكماً جيداً على الأمور) عند ذلك عُدْ، ولكن لا تعد الا حينذاك. وسوف اعلم علماً تاماً كيف أميّز بين فلسفة انسان عاقل يغتفر

عملاً سيئاً جرى القيام به قبل سيطرته هو او نفاذ الصبر المتولد عن الحب الذي تحمله لي بصورة طبيعية والاقتناع المخلص لهذا القلب الذي اعبد ».
عاد لوسيان بعد نهاية ثمانية ايام - نهاية الرواية ».

كتب ستندال هذه الملاحظة تحت فصل الحب الاول الكبير في الكتاب. وفيه الحُمَيّا ذاتُها، والحماسة نفسها مثلما نجدهما في الفصل عينه. وبكل تأكيد فان هذا يكاد يكون كلمة فكلمة منبئاً عن الطريقة التي كان سيُنهي الكتاب بها. فهو ما كان مستطيعاً ان يجد طريقة افضل لالقاء بطليه وكذلك لالقاء خيال قارئه. في مملكة السعادة افضل من هذه الطريقة. في اثناء كل الالتواءات التي تتطلبها رواية طويلة فان تذكره لهذه النهاية كان يقوده قدماً الى الامام ويسمح له بالتضادات بين الهمود والحزن ويمنعه من ان يضيع طريقه او يستولي عليه الملال.

هذه الشذرات الكاملة وهي مكتوبة مقدماً تختلف عن وضع خطة من الخطط للرواية. فانها تمتلك، وفقاً لطريقة ستندال في الكتابة، اهمية اعظم من مجرد خطة ما. فهذه الملاحظات تستحث خياله وتُنَشّطه اما الخطط فتعذّب خياله. فالخطة شيء يجب احترامه واتباعه في اثناء اضافة التفاصيل، شيء يتطلب العودة الى الذاكرة دائماً وبذلك يخنق الخيال. والخطة ليس فيها ظلال دقيقة والوان خفية، لأنها كتلة ثقيلة وعديمة الشكل ينبغي العمل وفقاً لنموذجها. اما المقطع الكامل فهو يقدم التفاصيل ويستدعي تفاصيل اخرى، اذ انه يخلق حول نفسه تبلوراً.

ان يبدأ الكاتب بمقاطع ومقتطفات كاملة ثم يوحدها في عمل مستمر يكون من البداية حتى النهاية على مستوى واحد إنما هي طريقة الشاعر المثلى. فالشذرات والمقاطع الكاملة في الملاحظات الخاصة بلوسيان لوفان هي مثل الاشعار المعطاة التي تكون لدى بول فاليري في بداية قصيدة له، وهي سطور كان يجدها حالما يقرر كتابة القصيدة (وربما تكون القصيدة محتمة ومسيطراً عليها بفعل تلك السطور المعطاة مسبقاً) والشعراء الذين بقيت شذراتهم غير الكاملة مثل اندريه شينييه يوحون بالطريقة ذاتها. والمشكلة هي بناء القصيدة حول هذه الشذرات من اجل احداث الربط بينها، وهي

تقدم للقصيدة نبرتها وطبقتها الصوتية. وقد اخبرني الشاعر روبرت فروست بانه يعمل وفقاً لهذه الطريقة بالضبط.

ربما استطاع المرء ان يدعو هذه الطريقة في التأليف بأنها «شاعرية»، أي الطريقة التي تنطوي على توحيد الافكار الاولى العفوية القادمة بفعل الوحي الصادق. وستندال نفسه في دفاتر ملاحظاته المبكرة حينما كان يجرب كتابة الشعر كان يدون سطراً من الشعر هنا وهناك. وان هذه الطريقة التي اعاد استكشافها في تأليفه الروائي تمنح كتابته عفوية اللحظات العظمى، والجنون الرائع الذي يشكل منطِقَهُ الشخصيَّ الخاص به، والانسحار الذي بفضله يستطيع هذا الرجل المنطقي الساخر الواقعي، عندما يريد ذلك، ان يجعلنا نرتفع عالياً فوق مستوى الوجود الاعتيادي.

\- ١٦ -

حينما اكمل ستندال رواية الاحمر والاسود كان محرجاً بفعل ضآلة اقسام معينة في مخطط الرواية وبفعل ضرورةِ أنْ يضيف مادة جوهريةً اليها كما قال هو. اما في رواية لوسيان لوڤان فقد خطط على ان تكون المادة واسعة اكثر مما ينبغي ثم بعد ذلك يقوم هو باجراءات التحرير والحذف منها. وفي تقييمه لنفسه وهو يمضي باجراء الكتابة فقد اكتشف انه في الحقيقة كان يغير اسلوبه برمته وان رواية الأحمر والاسود كانت لوحة كبيرة بينما رواية لوسيان لوڤان صورة مصغرة. ومن غير المحتمل انه كان سيحذف منها اكثر مما فعل (اي لو انه اتيحت له فرصة اكمالها) فان كثيراً من الملاحظات المكتوبة خلال اعادة قراءته لبعض اقسامها تشير بالاحرى الى اضافة امور اخرى بدلاً من اختصار امور موجودة في مخطط القصة.

وما كان لا بد انه اضعف من رغبته في ارضاء القارىء، بينما كان يمضي قدماً في كتابة الرواية، هو اليقين من ان نشر الرواية لن يتم في القريب العاجل. وبينما كان مستمراً في كتابتها فقد كان يسعى لارضاء نفسه هو. من خلال الهجاء السياسي والفنطازيا الموجودة في تفاصيل معينة جعل ستندال نفسه تبعد اكثر فأكثر عن هذه الرواية التي كان يريد لها النجاح في اول امره معها. واخيراً بينما كانت حرارته الهجائية قائمة فقد اجّل كتابة

الاقسام العاطفية لمدة من الزمن، اجل كتابتها الى حين يكون افضل استعداداً للقيام بها. أما في اماكن اخرى فقد اجل الاقسام الوظيفية الخالصة حتى اللحظة الاخيرة. وكل شيء تلا الاقسام الكاملة وكل ما يذهب الى وراء حكاية «الصياد الاخضر» ينبغي النظر اليه على انه ارتجال املاه عليه مزاج اللحظة.

من غير المحتمل على اية حال ان موت السيد لوفان (الاب) الذي لا نشهده نحن، كان لدى ستندال حكايةً ينبغي تطويرها. ان اليوثينازيا الادبية (اي الانهاء المفاجيء لوجود شخصية ما) التي هي اشد ادهاشاً للقاريء من ان تستطيع ازعاجه، قد خففت تخفيفاً ناجحاً من حدوث نهاية فظيعة في رواية الاحمر والاسود وجعل منها قصيدة من الشعر. وبالطريقة نفسها كان انهاء شخصيةٍ من الشخصيات في رواية لوسيان لوفان الذي اصبح بطلاً فيها واخذ يتدخل في الحبكة الرئيسة. الا أن هذه الشخصية قد كانت اخاذة. والحكاية كما نعرفها تبعد عنا السيد لوفان (الأب) ابعاداً فجائياً. وهذه الفجائية كانت ضرورية وكانت بالتأكيد ستبقى (أي حتى بعد اكمال الرواية لو قدّرَ لستندال ان يتمها بشكل نهائي).

ومن جهة اخرى خطط ستندال ان يجعل السيدة غرانده، وهي نفسها خائبة الامل في الحب، عدوةً لدودة لسعادة لوسيان. وهذه الاجراءات الكامدة لا تظهر من الخِطة. وليس هناك واحدة من الشذرات التي كتبها ما يشير الى اي نية واضحة من جانب المؤلف. ويمكن للمرء ان يفترض ان هذا القسم من مشروعه كان يقلقه ويزعجه. والاشارة الاخيرة للسيدة غرانده اشارة صاحية وتكاد تكون اقصر مما ينبغي. ان هذه المرأة غير المريحة في المشهد العظيم الذي ترمي بنفسها خلاله على لوسيان تكشف عن قدرة على حب عميق يكون ميؤساً منه ولا مبالياً. وصار من العسير ان يصنع منها شخصية كريهة مزعجة. وفي محاولته لكتابة النهاية (التي صارت قريبة جداً الان بحيث هجر موضوع القسم الرابع في روما) فان ستندال قد وجد نفسه على حين غرة محروماً من وسيلتين او مصدرين: فهو لم يعد في مقدوره ان يستخدم حكاية «مركز إجتماعي» والحبيبان لم يعودا منفصلين بفعل اي

شيء، فليس هناك عائق حقيقي ولا شيطان شرير. ولم يعد لهما سوى ان يقع كل منهما بين ذراعي الآخر. وكان ذلك من شأنه ان يصنع فصلاً واحداً أو فصلين على الاكثر ولكان عند ذاك اسهل فصل يكتبه روائي متوسط.

ولكن ذلك لا يجوز لدى ستندال. فقد احتاج الى عائق اخير وجدي كي يضعه بين لوسيان والسيدة دوشاستيليه وذلك من اجل اجتناب التأثير الباهت والمجيء البطيء للسعادة. ولكان من الضروري ان يحل عوائق محل عوائق اخرى لم يعد هو مهتماً بها او لم يعد يجدها باعثة على الاحساس بالطرافة. وقد سبق له ان حاز الرؤية الخاصة بذلك وهي رؤية نهاية هذا الفصل. وكل ما تبقى هو ان يجد المقاومة التي من شأنها ان تعطيه صراعاً وجوهراً وفحوى. وانه بسبب انعدام قدرته للعثور على عائق حقيقي يضعه بين الحبيبين ترك ستندال كتاباً غير كامل لدى اقترابه من نهايته، كتاباً كان قد كتب له السطور الختامية مسبقاً.



الواقعية الرومانسية
في
رواية لوسيان لوفان[1]

بقلم رايمون جيرو

لوسيان في بلوا - كوميديا اخلاقية

في شهر تشرين الأول ١٨٣٥ قام الكونت دوڤيز وزير الداخلية لدى الملك لويس فيليب بارسال لوسيان لوفان، وكان اذ ذاك مساعده المؤتمن على الاسرار، في مهمة سياسية دقيقة وخطيرة. في مكانين اثنين حيث المرشحون المحسوبون على الحكومة لاشغال منصب نواب في المجلس ضعفاء فانه ينتظر من لوسيان ان يضمن اندحارَ مرشحي المعارضة بأية تاكتيكات يراها ملائمة. وفي الطريق الى المنطقة الأولى المهددة نرى لوسيان ومساعده كوف يتوقفان في بلوا لتناول الطعام. واذ تركا حمولة عربة بكاملها من الكراريس المسيئة لسمعة المرشحين المعارضين خارج الخان وجلسا بأمان لدى خوان يسمعان اصوات الغوغاء المجتمعين في الشارع. ثم يدخل صاحبُ الخان مذعوراً لكي يخبرهما ان عربتهما يجري الاستيلاء عليها. ولدى الباب يقابَلُ لوسيان بصياحٍ يصم الآذان «ليسقط الجاسوس! ليسقط موظف الشرطة!».

وعلى الرغم من ان لوسيان مدرك ان العملية التي ارتبط بها لا تَحْظَى بالقبول الاجاعي فان اولَ ردّ فعلٍ يبديه ليس هو الخوف ولا الامتعاض

(١) الواقعية الرومانسية في رواية لوسيان لوفان» من كتاب البطل اللابطولي تأليف رايمون جيرو سنة ١٩٥٧.

ولكنه شعور بالسخط المصدوم الغاضب. «كان احمر مثل الديك ولم يتنازل على ان يجيب وحاول ان يصعد الى عربته. فانفسخ الجمهور قليلاً. وبينما كان يفتح باب العربة القي على وجهه كمية كبيرة من الطين ثم على عنقه. واذْ كان يكلم السيد كوف آنذاك فان بعض الطين دخل حتى في فمه» ولكي يصل اذلاله الى القمة، وهو اذلال يروى بطريقة دقيقة وموضوعية، فان كاتباً فارعَ الطول ذا سَبْلتين حراوين على جانبي صدغيه، بعد ان لاحظ الطين على وجه لوسيان صرخ بالجمهور قائلاً: «انظروا الى اي حد هو قذر، فلقد وضعتم روحه على وجهه» وهذه في الحق اقسى ضربة بين كل الضربات. (ويمكن التفكير بأن هذا السطر ربما كان تذكراً من رواية «العلاقات الخطرة» وهي رواية كان ستندال معجباً بها على قدر اعجابه برواية «هيلويز الجديدة» ذلك ان التعليق الأخير في رواية «العلاقات الخطرة» بحق السيدة دو ميرتاي بعد ان شوه الجدري جمالها لدى نهاية الكتاب كان هو «قَلَبَ مَرَضُها داخلَها الى الخارج وقد صارت روحها الآن ظاهرةً على وجهها».

من الواضح ان لوسيان ليس مستعداً لمواجهة هذا الموقف. وهو ناقم نقمةً صادقة فحاول ان يخرج سيفه من العربة وكان يريد تحدي الجمهور بشجاعة عسكرية لولا ان كوف الذي يمتلك اعصاباً ابرد كان موجوداً معه كي يخنق احتجاجاته ويبعد به مسرعاً خارج المدينة. وما أن يكونان في الطريق الخارجي حتى يأخذ كوف بتحليل الحكاية التي واجهتها لمصلحة لوسيان ويقدم له بعض الملاحظات التي تملأ البطل الشاب بالغيظ والخجل: -

«أجاب كوف ببرود: حسناً، ان الوزير يقدم لك ذراعه حينما تغادر دار الاوبرا. وثروتك محل حسد من قبل القضاة الذين يعملون في مجالس قضاء الدولة ومن قبل مدراء الشرطة وكذلك من قبل النواب الذين يتعاملون بمخازن التبوغ. هذا هو الوجه الآخر من العملة. فالامر بهذه البساطة».

«قال لوسيان وهو لم يعد قادراً ان يسيطر على نفسه بفعل الغضب: «ان سيطرتك على نفسك تكفي لجعلي اجن غضباً. يا لها من مهانات! وتلك

الملاحظة الشنيعة: صارت روحه بادية على وجهه » وذلك الطين! »

« فأجاب كوف قائلا: ذلك الطين بالنسبة لنا هو اللطخة النبيلة التي نناها في ساحة الشرف. وصخب الجمهور سيثقل كفة الميزان في مصلحتك. ان هذه هي الاعمال المتألقة للمهنة التي اخترتها والتي جعلني فقري وامتناني ان اتبعك فيها. »

« هل تعني انك ما كنت لتكون هنا لو كان لديك دخل مقداره ١٢٠٠ فرنك ».

«لو أن لي ثلاثمائة فرنك فقط ما كنت لاخدم وزيراً يبقي الوفاً من المساكين الشياطين مسجونين في اقبية سجون مون سان ميشيل وكليرفو ».

لا يمكن ان يكون هناك شك في ان صوت كوف هو صوت ستندال نفسه. ففيه تنعكس السخرية والمرارة والتجرد التي لا تقوم بتلوين وجهة نظر المؤلف الشخصية بشأن السياسة المعاصرة له فحسب، بل تقوم بتلوين كل الاحداث السياسية في رواية لوسيان لوڤان. وهذا لا يناقض حقيقة ان لوسيان هو « بطل » الرواية وبطل هذه الحكاية ايضاً. ولكنها بالاحرى تشير الى ان ستندال قد وحد هويته توحيداً جزئياً مع وجهتين اثنتين من وجهات النظر، احداها وجهة نظر لوسيان، البطل الذاتي او العاطفي وثانيتها وجهة نظر كوف المراقب الموضوعي او العقلاني او المحلل بواسطة العقل.

لا تكمن اهمية النص الوارد انفاً في كشفه عن التقنيات الخالدة للسياسيين ذوي المكائد فحسب، ولا في الكشف عن تقدير ستندال المعروف جيداً لوزراء معينين في ملكية تموز بقدر ما تكمن تلك الاهمية في ذلك النوع الغريب من الاذلال الذي اخضع المؤلف بطل له. فلوسيان ووجهه مغطى بكمية كبيرة من الطين هو في حالة مريرة اذاً هي ليست عزيزة بالضبط لدى ستندال، كانت على الاقل تحمل شيئاً من الهوس بها في نظره. فلقد استخدم من قبل بزمن طويل حادثة مشابهة لتصوير تعريفه لما هو كوميدي في كتابه «راسين وشكسبير» وذلك حين يقع شخص انيق الملابس وهو يغادر عربته على وجهه فوق سطل من الطين. ووفقاً لتحليل ستندال فان الكوميديا في هذا المشهد ليست مجرد نتيجة التناقض بين ما كان من

قبل وما صار فيا بعد، ذلك ان المشاهد يشعر بان ضحية المشهد قد وضع نفسه في وضع محرج ومتدنٍ ويحس بتعال موقت عليه ولذلك فهو يضحك ضحكاً قاسياً.

كلٌ من هذه الحادثة والحكاية التي جرت في بلوا يمكن بالطبع ان ينظر اليها بطرقٍ عديدة مختلفة. فهناك وجهة نظر المشاهد في القصة - وهم اشخاص خشنون غلاظ في كلتا القصتين، كما ان هناك البطل المهان الذي هو حساس تجاه الضحك عليه وفي الوقت نفسه واثقٌ في داخليته بوجود نوعٍ من التفوق لديه ولكنه غاضب لان الدائرة دارت عليه، وعندما نحذف الكمية المجهولة التي يمثلها القارىء فهناك المؤلف نفسه، وقد اخذ يحوك عن قَصْدٍ تلك المحنة المزعجة التي اوقع فيها بطله ولعله كان حق على نحو ساخر لديه بعض النية لتعذيب نفسه هو آملا ان السعداء القلائل المتعاطفين سيرون حقيقة هذه الاشارة.

بين العديد من هذه الاحداث في كتابات ستندال التي يتجسد فيها حالات الوقوع والسقوط والقاء الطين على الوجه وضحك المشاهدين والكبرياء الجريحة من جانب الشخصية لعل اشدها قسوة واكثرها ايذاءً لاحترام الشخص لذاته هي السقطة التي حدثت للدكتور سانسفان في قصة لاميل. فان حصانه المذعور يرتد الى الوراء ويلقي بالاحدب الصغير الحجم على وجهه اولا في بركة من الطين عمقها نصف قدم على مرأى من مجموعة من الغسالات الضاحكات. وعندما يرفع سانفسان وجهه المغطى بالطين فهو ايضاً يواجه كورساً من الضحك المبتذل عليه. وعندها يقفز عائداً على صهوة جواده ويمتطيه مسرعاً عنهن. وبعض هذه التفاصيل قد وضعت ايضاً في وصف سقوط لوسيان من جواده في مدينة نانسي وذلك امام شباك السيدة دو شاستيليه. صحيح ان لوسيان تلافى هناك اخذ حمام من الوحل. ولكن الامر ليس كذلك مع جوليان سوريل الذي وقع وهو في اوائل ايام مكوثه في باريس من جواد «وغطى نفسه بالوحل» مثلما حدث للسيء الحظ السيد موارو وهو رجل خجول «في خشية من السقوط والاستهزاء به معاً». وستندال نفسه في كتابه «ذكريات الذاتية» يعترف بانه قضى حياته وهو يقع من الخيول وفي كتابه الاخر «حياة هنري برولار» يخبرنا كيف انه كاد

ان يُلقَى في بحيرة جنيف وكان على قيد شعرة من الأذلال أمام سائسه.

من المؤكد اذن مع كل هذه الامثلة من الواقع ومن الخيال ان هذا الموضوع المتعلق بالاذلال وهذه التجربة الفظيعة القاسية بشأن ضرورة عرض وجه ملطخ بالوحل امام جمهور ضاحك كانت كلها «من اجل دومينيك» مثلما كانت اعمق التأملات حكمة بشأن الحب والغزل. وللمرء ان يقول ان هذه التجربة تَسِمُ لوسيان ميسماً لا نقصان فيه على انه بطل ستندالي. ومع ذلك فانه في اللحظة التي يهدد البطل خلالها انه سيمتزج مع الكاتب فان الكاتب ستندال ينسحب. وهذا الكاتب يسعى نحو ملاذٍ جزئي في شخصية كوف التحليلية الباردة وفي الوقت نفسه يتمسك الكاتب ستندال بموضوعية تكون على مبعدة عن البطل. فعلى الرغم من تعاطفه مع لوسيان فقد راقب ستندال مراقبةً ملتذة ذلك البطل الشاب وهو يصير «أحمر كالديك» ويجد متعة فكرية منحرفة وساخرة في قرص حساسية لوسيان الى آخر المدى.

ليس في هذه الحادثة اي نَفَس من الشعور المضاد للبورجوازية ولكنها مع ذلك تطبيق لايمان الشاعر هايزيش هاينه الذي مفاده ان الافكار والمشاعر البطولية في القرن التاسع عشر البورجوازي هي اما تَفْنَى واما تصير باعثةً على السخرية والاضحاك (في كتابه: عن فرنسا، المنشور سنة ١٨٣٨ الصفحات ٢٧٥ - ٢٧٦). ففي شخصية لوسيان لوڤان لدينا رجل كان يمكنه ان يسلك سلوكاً «بطولياً» في عصر آخر تحت حكومة اخرى او حتى تحت حكم لويس فيليب، لو لم تكن المطامح الخاصة بطبقته وثقافته واسرته قد قادته الى وضع تكون البطولة فيه شيئاً سخيفاً. فدور لوسيان قد جرى تزويره منذ بداية هذه المغامرة الانتخابية. قد يستطيع ان يتصرف تصرفاً ذكياً ومقتدراً وشجاعاً ولكن البطولة مستحيلة. ومرة اخرى قد يكون لنا ان نفكر بدون كيخوته ولا سيا كما وصفه ارنولد هاوزر، اي بوصفه جمعاً لعناصر جادة وهازلة اي تلك التي يتصف بها القديس والابله، وهو مضحك بطريقة جديدة بسبب ما لديه من غموض (التاريخ الإجتماعي للفن، الجزء الاول صفحة ٣٩٨ - ٤٠١) ولكن هذا الاغراء ينبغي مقاومته. فكتابة ستندال لا تنتمي الى الاسلوب «النمطي». فقد كان حزيناً حزناً جدياً

ومشتبكاً اشتباكاً شخصياً بعصره وببطله الى حد يمنعه من ان يكون قادراً على السخرية التزويقية والمسرحية والمعقدة وهي السخرية التي اتصف بها عصر الباروك. كان هناك بالتأكيد كثير من السخرية والاحساس بالمفارقة لدى ستندال فهذا الكاتب كان ساخراً الى حد باهر ولكنه كان ساخراً سخرية رومانسية عاطفية بل انها تصل حتى الى درجة المرارة.

والكوميديا الاخلاقية الاعمق المتضمنة في حكاية بلوا يجري توكيدها وتحديدها في تعليقين هامشيين يكادان يكونان متماثلين كتبهما ستندال في المسودة. واول هذين التعليقين يقع تلقاء الحكاية وفيه يقول ستندال «مصدر ما هو مضحك، المسخافة التالية: لوسيان يريد ان يجمع بين المنافع التي ينالها من مركزه الوزاري وبين الحساسية الرقيقة لرجل ذي همة عالية وشرفٍ رفيع» وتحت ذلك بقليل نرى هذا التعليق يوسَّع بالصورة التالية «الخطة العامة - انني اشيد الهيكل العظمي الذي سيدور عليه بناء الحيوان. وسوف يأتي الضحك حينما اكون قد وصلت الى الطبقات الخارجية من جلده. مصدر الدعابة: ان لوسيان يلعب دوراً يغطي شخصيته بالازدراء، وهو لا يعرف كيف يبلع ذلك. اذ انه يريد ان يجمع بين منافع دوره الوزاري والحساسية الباعثة على المرض لرجل ذي شرف. امر جيد». (لوسيان لوڤان: تحرير هنري مارتينو ١٩٤٥ الجزء الثاني ص ٣٣٨).

ويبدو ان ستندال كان يضع هذه الملاحظة في موضع رفيع في فكره بحيث انه يدمجها، كما كانت عادته مع مثل هذه الملاحظات، في النص بعد بضع صفحات تالية وذلك على شكل تأمل يقوم به كوف (وهو تأمل يمتنع امتناعاً خفياً عن ايصاله الى لوسيان) اذ يقول كوف: «انظر اليه كيف يعاني من سخافته. هو يظن ان باستطاعته الجمع بين انتفاعه بمنصبه في الوزارة والحساسية الرقيقة لرجل ذي شرف. ايكون هناك شيء اسخف من هذا الامر!».

والآن في اللحظة التي حدثت فيها هذه الاحداث لم يكن لوسيان رجلاً بريئاً كل البراءة. فلقد خدم مدة طويلة في الجيش تكفيه لقياس قيمة رجاله وفي كل من وظيفته مع الكونت دو فيز ووجوده في صالون أبيه،

استطاع ان يشهد ويعمل عملاً ثانوياً في بعض الدسائس السياسية التي جرت في زمانه. وحينما طلب اليه ان يقوم بالمهمة الانتخابية لم يقبل الا عندما اكّدَ له ان ذلك العمل لن يكون فيه اراقة للدماء. وعلى هذا فهو مدرك ادراكاً جيداً ان دوره، على الاقل وفقاً لمقاييسه هو، ليس دوراً مُشَرّفاً كل الشرف. ولكنه حينما يفاجأ كما حدث له في بلوا فانه يعود الى اظهار مشاعر صادقة من الغضب والعار ويكون اظهاره لتلك المشاعر «طبيعياً» وخالياً من التظاهر والرياء. ذلك ان قناعه الذي لم يكن مفصلاً عليه تفصيلاً جيداً ينزاح عنه كاشفاً عن مُثُلٍ من الشرف والسلوك الذي يسلكه الناس الرفيعون المهذبون وهي امور مناقضة لوضعه ذاك ودوره فيه. وهذا التناقض هو ما يدعوه ستندال «بالمضحك».

ليس للتفاصيل الحكائية في هذه الحادثة اهمية بالقياس لرد الفعل العاطفي الذي استخرجته من اعماق لوسيان والأبانة عن حساسيته. وستندال في ملاحظاته يؤكد توكيداً شديداً على كلمة «الحساسية» محدداً اياها تباعاً تارةً بأنها «دقيقة» و«مَرَضية و«مرهفة». إلا أنه لا ينبغي علينا أن نخدع على أية حال بالمعنى الظاهر المجاني الذي يعطيه ستندال لكلمة «حساسية» على انها تعني «الجفاف». فحساسية لوسيان تجعله ضعيفاً تجاه السخرية ولكنها في الوقت نفسه قوته وفضيلته الحقيقيتان. وانه بسبب تأثير هذه الحادثة على مشاعر لوسيان يصير لها مغزى. اما المعلومات التاريخية الفعلية في روايات ستندال فليست لها قيمة لدى المؤرخ الحديث، كما لاحظ ذلك ليون بلوم، فان اية حقيقة توجد في اعماله تكمن بما كان يشعر به «بما يمكن له ان يحرك مشاعره او يؤذيها» (كتاب بلوم: ستندال والروح البيلية ص ١٢). وفي الحق ان ستندال نفسه قد اكدّ لنا انه لم يكتب بصدق الا عندما كانت مشاعره مشتركةً فيما يكتب (حياة هنري برولار تحرير مارتينو ١٩٤٩ الجزء الاول ص١٣٣). ففي هذه الحادثة نجد ان نوع الاذلال الذي يتحمله لوسيان مشابه للمشاعر التي كان ستندال نفسه يعرفها حقَّ المعرفة. وحينما يسخر من لوسيان يكون ستندال نفسُهُ ضحيةً ارادية لنفسه. الا ان قصة لوسيان ليست اعترافاً خالصاً ولا هي تحليل ذاتي للنفس. انها ايضاً نتيجة مشكلة ما وضعها ستندال لنفسه في

عرضه للواقع المعاصر له. فمفهوم ستندال المسهب بشأن لوسيان لا يكون ذا معنى الا عندما يوضع تلقاء خلفية المجتمع المعاصر له كما رآه هو. وليس الا عندما نشارك في نظرة ستندال لذلك المجتمع نستطيع ان نفهم اسباغه نوعاً من «البطولة» على لوسيان وهي بطولة تعتمد جزئياً على اخفاقه في النجاح في ذلك المجتمع وعلى فقدانه لذلك النوع من الرياء والنفاق الذي احس ستندال انه ضروري لمثل ذلك النجاح.

- مشكلةٌ معينةٌ في عرض الواقع -

مثل كل ابطال ستندال فان لوسيان متغرب ولا منتمٍ، انه غريب في العالم المتخيَّل الذي يتحرك فيه. الا ان توحّده العاطفي يقف على الضد من مكانته البورجوازية، ذلك ان لوسيان سليلٌ للارستقراطية الجديدة التي ظهرت في ملكية تموز. فأبوه يخبره «منذ تموز صار الصيارفة واصحاب البنوك في رأس الدولة، وقد حلت البورجوازية محل فابورغ سان جيرمان فاصحاب البنوك هم نبلاء الطبقة البورجوازية».

ولهذا فعلى العكس من جوليان سوريل (بطل رواية الاحمر والاسود) نجد ان بطل هذه الرواية لا يواجه حواجز اجتماعية مهمة. وهذا لا يعني انه في الحياة الحقيقية لا يجد ابن صاحب مصرف ابوابا مسدودة بوجهه في كل فرنسا. الا انه في اطار الرواية هذه لا نجد لوسيان محلَّ صدودٍ في اي مكان بسبب اصله. انه في حقيقة الامر ملاحق ملاحقة كثيرة من لدن اصحاب البيوت الارستقراطيات في الريف وهو شخص ذو امتيازات عالية. فجدران فيريير (في الأحمر والأسود) التي يجدها الناقد مارتن تيرنيل رمزيةً رمزاً بيناً في رواية الأحمر والأسود لا يوجد لها مقابل في رواية لوسيان لوڤان. فلوسيان لم تحدث له اية فرصة مطلقاً كي يشعر بالتوحد الوحشي الذي يكون «للرجل الشقي الذي هو في حالة حرب مع المجتمع» ولديه كل ما يرغب به رجل شاب تواق الى ان يقبل في مجتمعه المعاصر له: فهو يمتلك سرعة الخاطر والجاذبية والجمال والذكاء وكذلك لديه ثروة أبيه ومكانته الإجتماعية.

كل من الاصل الإجتاعي الذي يتمتع به لوسيان ومزاياه الشخصية تجعله اكثر من لائق للانتاء للطبقة البورجوازية كما كان ستندال يفهم هذه الكلمة حينما يعبر عن ارتعابه من الدناءة والخِطّة البورجوازيين واشمئزازه من «التجار البائعين والناس الذين لديهم نقود» والنوع المكروه الثري القوي الصاعد من البورجوازية ممثل تمثيلاً افضل في هذه الرواية بشخصية غرانده «ذلك التاجر الحذر الغني الذي يريد ان يصير دوقاً» وهذه الشخصية تمثل البورجوازية افضل مما يمثلها والد لوسيان المثقف السريع الخاطر والذي هو اقرب الى البورجوازية العليا او الارستقراطية المستنيرة في النظام القديم او حتى في أيام امبراطورية نابليون.

يشكل الموت المعنوي للارستقراطية في القرن التاسع عشر ثيمةً دائمية في كتابات ستندال. وفقاً لاعتقاده فان طبقة النبلاء المهاجرين، وقد وضعتهم الثورة في حالةٍ من الصحو وصاروا قلقين على الرغم من عودة الملكية، هذه الطبقة صارت مفتقرة الى الشجاعة كي تكون حاضرة البديهة سريعة الخاطر ومفتقرة كذلك الى الطاقة التي تمكنها من ان تحمل في روحها عاطفة حادة - وهذا حكم ظاهر ظهوراً واضحاً في الصفحات الاولى من كتابه الخاص بالسيرة الذاتية «ذكريات الذاتية» وفي القسم الثاني من رواية «الأحمر والأسود» حينما حانت له الفرصة للحديث عن الشبان النبلاء في ذلك الزمان. ولقد ابدى تعجبه ذات يوم قائلاً: وهو يعبر عن حرارة احتقاره: «يا الهي! كيف يمكن للانسان ان يكون على هذه الدرجة من عدم الأهمية! كيف يمكن وصف مثل هؤلاء الشبان! هذه هي الاسئلة التي دارت بخاطري في شتاء سنة ١٨٣٠ حينما كنت ادرس هؤلاء الشبان» (ذكريات الذاتية تحرير هنري مارتينو ١٩٤١ ص٧٩ وانظر ايضاً المراسلات التي حررها مارتينو الجزء السابع ص٤٩).

وقد برزت مرة ثانية مشكلة عرض الشبان الارستقراطيين من فترة عودة الملكية مثل كايلوس وكروازنواه اللذين صورا تصويراً دقيقاً من قبل ماتيلد دولامول (في الأحمر والأسود) برزت هذه المشكلة في اثناء القيام بابتداع شخصية لوسيان لوڤان وهو ارستقراطي من فترة البورجوازية التي

نشأت مع ملكية تموز. وسوف يتذكر القارئ اللحظة الحاسمة التي رأت فيها السيدة دوشاستيليه لوسيان يقع من الحصان وهي تنظر اليه من وراء النوافذ نصف المغلقة. وتعليقاً على هذه الحادثة قال ستندال في ملاحظة وردت في المسودة: «لا عاطفة قوية حادة مفاجئة وإنما غرور مجروح. فهو يعلم انه يركب الجواد ركوباً جيداً ولكنه منزعج لأن هذه المرأة الجميلة رأته يقع. الشاب الفرنسي الثري هو (١) لا يفكر في قضايا الحب – وفي الحق ان قرنه الذي يعيش فيه لا يشجعه على ان يقع في الحب و(٢) يفتقر الى الشجاعة التي يستطيع معها ان يحب. لوفان، الطراز الذي يمثل الشاب الباريسي الثري – كلا – هذا لا يمكن ان يكون – فالأمر يبدو على شيء كثير من الغباء». (لوسيان لوفان الجزء الاول ص ٢٩٩) وانه قرار حاسم ولكن حتى شهر كانون الثاني ١٨٣٥ حينما كان يقترب من نهاية القسم الثاني من الرواية كان ستندال ما يزال يفصح عن عدم تأكد بشأن شخصية لوسيان. «ما هي شخصية لوسيان؟ انها بالتأكيد ليس فيها نشاط جوليان سوريل ولا اصالته، فهذا امر مستحيل في العالم (الذي يكون الدخل فيه ٨٠،٠٠٠ فرنك اي عالم سنة ١٨٣٥). وان يفترض المرء امكانية حدوث ذلك يكون شيئاً غير واقعي» (لوسيان لوفان الجزء الثاني ص ٣٤٧).

في هذه التعليقات المنزعجة يكشف ستندال عن اشمئزازه من الواقع المعاصر له الذي يشعر ان عليه ان يصوره. واكثر من ذلك فانه يرى مهمته تمزقه بين قطبي رحى حيرةٍ معينة. فانه سيكون «من البلادة كل البلادة» ان يبتدع بطلاً من شاب باريسي ثري اعتيادي، ولكنه يكون «مستحيلاً» أيضاً و «غير واقعي» ان يمنح اي شاب ثري من ابناء سنة ١٨٣٥ صفات جوليان سوريل. كان لدى ستندال مفهوم ثابت (وسواء اكان صحيحاً ام مغلوطاً فهو امر لا اهمية له) بشأن نوعية الشخصية التي تخص جماعة اجتماعية او عصر معين ينتمي الى لحظة تاريخية مختارة: فالشاب الغني المنتمي لعصر ملكية تموز يبتعد عن الحب بفعل تأثير القرن الذي هو فيه. ففي الوضع الإجتماعي والتاريخي الذي كان فيه لوسيان يكون نشاط جوليان سوريل واصالته مستحيلين مثل استحالة وجود شخصية السيدة دو رينال «في منتصف الحياة المرحة التي سادت فرنسا بين سنتي ١٧١٥ و ١٧٩٠»

(ومن جهة اخرى فقد استطاع ستندال ان يخلق في شخصية ماتيلد دو لامول كائناً، كما يقول هو، من المستحيل «وجوده في قرننا» - على الرغم من ان هنري مارتينو يقول ان هذه الملاحظة كان الغرض منها ان تحمي ماري دو نيفيل وهي واحدة من النماذج التي صور تلك الشخصية عليها) (رواية الأحمر والأسود تحرير غارنييه ص ٣٥٧ وكذلك صفحة ٥٠٤).

لم يكن ستندال بطبيعة الحال مهتماً على الاطلاق بخلق شخصية «مثالية» مبتذلة من البطل أو يدع نفسه تجري بلا رادع في المروبيات التي يمنحها ذلك النوع من الرواية المليء بأحلام اليقظة. في تقديره لم يكن البطل الكامل دائماً والجميل الى حد بهر البصر لائقاً الا بذوق الخادمات وهو ذوق لا يمكن ان يتهم هو بارضائه. فلقد حذر القارئ الذي يقرأ روايته لوسيان لوڤان باغلاق الكتاب اذا ما كان «ضجراً او حزيناً أو مصدوراً أو أنبل مما ينبغي أو أغنى مما يجب» وعلى الرغم من ان الملأحظات الهامشية تكشف عن الخجل امام الجمهور والتردد المهذب عن الكلام غير المغلف فقد ادعى ستندال انه في غنى عن الرغبة في ارضاء الجمهور العام، «الذي سيعتبر هذه الصفحات غليظة خشنة وليست نبيلة بما فيه الكفاية» (تحذير آخر للقارئ : لوسيان لوڤان الجزء الثاني ص٣١٣).

يبدو اذن من الواضح بشكل معقول ان مكانة لوسيان الغامضة كبطل يمكن تفسيرها جزئياً بالصراع الذي كان بين رغبة ستندال في ان يجعل شخصيته المركزية في الرواية شخصاً «يمكن ان يوجد» بين ابناء الطبقة البورجوازية العليا وفي أيام لويس فيليب وبين قناعته بان مثل هذا البطل، اذا اريد تصويره تصويراً اميناً، لا يكون متماشياً مع مُثُلِ ستندال في الشجاعة والاصالة والقوة. وهذا الصراع قد ادّى بستندال الى ان يخلق بطلاً هو وان كان عضواً في المجتمع البورجوازي ونتاجاً لهذا المجتمع فهو ليس مستريحاً فيه وليس «منسجماً» معه كما انه غير قانع بالدور المعطى له من قبل زمانه ومكان ولادته. وعلى الرغم من ان ستندال من حيث المبدأ كان يسعى نحو احراز «الواقعية» في رواياته، فانه كان يداعب فكرةً مفادها ان لوسيان يجب ان يكون شخصاً خارجاً عن عصره، فقد قال السيد

لوڤان الاب « انه لم يخلق لهذا القرن » فلوسيان المرسوم رسماً اكثر خفاءً من مانفرد ورينيه وتشاترتون (ابطال كتاب غير ستندال) فهو بفضل حساسيته وقربه من ستندال انما هو بطل رومانسي متوحد قد تاه في عالم لا ينتمي هو اليه. وهذا لا يجعل لوسيان « مستحيل الوجود » في حقيقة الأمر. لوسيان يشعر بانه غريب على الجو المحيط به ولكن طبيعته وسلوكه يعتمدان على ما يحيط به مع ذلك. كان الشاعر هاينرش هاينه يؤمن كما نتذكر ان « الشاعر المأساوي » الحقيقي مع ايمانه البريء بالبطولة قد صار مستحيل الوجود في عصره وكان قوله ربما يعني ان « الابطال » المنتمين للحاضر والمستقبل البورجوازيين لا يمكن خلقهم الا في روحية السخرية ومع تعاطف محدود ومرتبك. ومقولته هذه تصل الى غاية صدقها في معالجة ستندال لشخصية لوسيان. فحكاية ستندال لما جرى في بلوا تسخر ببراءة لوسيان وتبدو انها تحوله لبرهة من الزمن الى شخصية كوميدية. ولكن انعدام قدرة لوسيان على ان يلعب دوره ببرياءٍ تام لا يكون مضحكاً الا على مستوى واحد فقط، اما على المستوى الآخر فانه يكشف عن صفته البطولية والمأساوية. فستندال ساخر رومانسي يضحك ضحكاً مريراً على ما يحترمه هو اشد الاحترام.

في كتاب « ديونيزوس، دفاع عن المسرح »، صاغ الناقد بي اي توشار الفارق التالي بين الكوميديا والمأساة بقوله: « ان العلاقة بين الصورة المعروضة من قبل المرآة وبين المشاهد لا يمكن ان تفهم الا في حدود هاتين الحالتين المحددتين: المشاهد يتعرف على نفسه تعرفاً تاماً ويوحد هويته مع الصورة المعروضة او على الضد من ذلك يكون المشاهد رافضاً تأسيس هذا التوحيد في الهوية، منكراً وجود اي تشابه واي نقطة مشتركة. في الحالة الاولى يولد الجو المأساوي وفي الحالة الثانية يخلق الجو الكوميدي. فاحدى الحالتين تعني الاشتراك والاشتباك وتوحيد الهوية اما الثانية فتعني التحرير والانفصال والتخلص ». (ص ٣١) وهذا التمييز ليس بعيداً عن القولة المأثورة عن الدوس هكسلي: « نحن نشترك في المأساة اما في الكوميديا فنحن ننظر فقط » وهذه القولة بدورها تذكرنا بقوله والبول الشهيرة « الحياة كوميدياً للرجل الذي يفكر ومأساة للرجل الذي يحسّ ».

بالنسبة لاولئك الذين يشعرون بما يقوله الناقد جان بيير ريشارد ان مناخين جوهريين يوجدان لدى ستندال هما مناخ الجفاف او المعرفة ومناخ الحنان، فان رواية لوسيان لوڤان هي في الوقت نفسه كوميديا ومأساة. في صيغة من الصيغ التي استخدمها ستندال في واحدة من المقدمات التي كتبها لهذه الرواية يبدو انه يريد ان يقول انه كتب عملاً كوميدياً ببطل مأساوي: الا ان لوسيان ليس مأساوياً كل المأساوية على أية حال. فعلى الرغم من ان اشتراك القارىء (ستندال) وتوحيد هويته مع بطله هما شديدان، فانه في بعض المواقف، وبينها ذلك المشهد الذي حدث في بلوا، يكون القارىء مشاهداً ايضاً الى حد كبير، اما مشاركته فيجري تخفيفها واضعافها او يحل محلها انسحابه الظاهر ورفضه لاقامة «توحيد الهوية مع البطل» وهناك عملية مزدوجة: الابقاء على شدة الاشتراك واغراء التخلص من الاشتراك. والنتيجة من كل ذلك يمكن ان توصف بانها ليست ضحكاً عفوياً منطلقاً دون رادع ولكنها ابتسامة جافة ساخرة. وفي مثل هذه اللحظات يكون اسلوب ستندال اثرى ما يكون ويصل الى اعلى درجاته من الجذب مازجاً بين العاطفة الحادة والتعاطف والعنف التي تكون لدى الكاتب الرومانسي مع الذكاء البارد البعيد الذي يمتلكه المحلل المستنير.

الازدواجية لدى البطل الستندالي

ليست رواية لوسيان لوڤان حكاية صراع بسيط بين بطل فردي والمجتمع. لقد اخذ لوسيان على عاتقه القيام بالمهمة الانتخابية من غير حماسة بوصفها جزء من العمل الذي لم يكن يرغب فيه ولكنه قبل به لأنه كان يناسب الدور الذي اراد له ابوه ان يلعبه في المجتمع. وهذا الدور تصوير للزواج القلق بين مشاعر لوسيان وسلوكه، وهي ثنائية تشكل وجهاً مما يمكن لنا ان ندعوه بـ«ازدواجيته» (لان كلمة النفاق تكون قاسية اشد القسوة بحقه) وهذه الازدواجية لا تنفصم عن المشكلة التي يطرحها اشتباك البطل الستندالي في المجتمع وعن نوعية بطولته.

لا يفصل لوسيان نفسه انفصالاً كاملاً عن المجتمع مثلما يفعل بعض

المتطرفين من الابطال الرومانسيين كبطل شيلر كارل مور على سبيل المثال ومانفرد بطل بايرون او فوتران بطل بلزاك. وهو على الدوام يقوم بمجهودات نصف متحمسة لكي يربط نفسه ويفعل ما يتوقع منه. فهو اذ لا يكون بحاجة للصعود في المجتمع فان طموح لوسيان الشخصي الوحيد هو السعي نحو السعادة. فليس من الضروري بالنسبة له ولا هو من الممكن عنده ان يسلك سلوكاً يتسم بالحصانة والحذر البورجوازيين ولا ان يُظهر الشجاعة الدافعة التي يتصف بها بطل مثل جوليان سوريل. ومسعاه نحو مهنةٍ رفيعة يحدو اليه وعيهُ بان المجتمع يتوقع منه ان « ينجح ». فابتغاءَ ارضاءِ والده واستجابة للتحدي الذي قدمه له ابن عمه ارنست اخذ لوسيان على عاتقه، وان كان ذلك بحماسة فاترة، مهمة تَحْبيب نفسه للمجتمع الذي هو متغرب عنه تغرباً عميقاً. اما ارنست الاكاديمي البورجوازي الناجح فهو يأسف على فقدان لوسيان للجدية واخفاقه في ان يتخذ مظهراً يبدي فيه اهميته وجوهره. فقد نصح ابن عمه قائلاً «كن جاداً، اتخذْ دور الرجل الجاد الصارم » ولكن بالنسبة للوسيان فان الدور الذي يريد له ارنست ان يتخذه لهو بالاحرى دور الرجل الحزين وما هو اسوأ من ذلك فهو يخشى ان ما ان يسيطر على هذا الدور حتى يصبح عنده واقعاً حقيقياً. ومع هذا فهو يرتضي دوراً بعد الآخر، في الجيش، في مكاتب وزارة الداخلية وخلال الحملة الانتخابية وفي التودد نحو السيدة غرانده. وكل هذه الأدوار يتقبلها هو على اساس من الاحساس بالواجب، لانها ما يتوقع منه ان يقوم به.

وفكرة القيام بعمل لا من اجل المتعة التي فيه او بسبب قيمته الباطنية ولكن كاستجابة للشعور بالواجب قد جرى الكشف عنها من قبل في رواية الاحمر والاسود. فهناك نجد الخطوات الكبرى نحو اغواء السيدة دورينال وماتيلد دولامول توصف بانها اعمال من اعمال الشجاعة يجري القيام بها على اساس الواجب ولكنها مصحوبة باحساس من المتعة. وخطط جوليان في الحقيقة تبدو اكثر بكثير من حركات لوسيان المحسوبة لاتخاذ دور ما، لأن بطل رواية الاحمر والاسود هو من الناحية الاجتماعية اشد قلقاً منه واشد ضعفاً منه تجاه السخرية والخوف من الاذلال. وجوليان يتآمر من اجل الاستحواذ على زوجة مخدومه لكيلا يكون موضع سخرية بسبب اخفاقه في

القيام بما يتوقع الآخرون منه ان يقوم به - وما هو اهم حق من هذا - من اجل ان لا يحتقر نفسه. ويتحول الدور فيما بعد الى حقيقة، ولعله يكون متفقاً حق مع الصيغة المسهبة التي وضعها ستندال حول تطور الحب، ومع ذلك فانه حق في اللحظة التي يغزو فيها جوليان سوريل غرفة نوم السيد دورينال لا تتوقف فكرة الواجب (وقد اكّد ستندال نفسه هذه الكلمة) عن الوجود في ذهنه. «هل لعبت دوري جيداً» هذا هو السؤال الجوهري الذي يسأل نفسه بعد انتصاره.

هذه «المخادعة» كما يمكننا ان ندعوها انما هي وجه واحد فقط من الأوجه العديدة للازدواجية الستندالية: فهناك الاقنعة والادوار والاوضاع المصطنعة والدبلوماسية والسرية والخجل والشعوذة والنفاق كما ان هناك الصفات الملازمة للاخلاص ولما هو طبيعي. وكل هذه الوجهات ذات اهمية في علاقتها بمشكلة وضع البطل الستندالي في المجتمع المعاصر له. كما انها ايضا تعبير عن انعدام الامان الشخصي وعن الخجل لدى المؤلف نفسه. في الملاحظات الهامشية الخاصة برواية لوسيان لوفان غالباً ما يجد المرء معالجة مشكلة ما في النص مقارنة مع شيء مشابه لها في حياة دومينيك. ولهذا السبب فان ولوع ستندال بالاسماء المستعارة وتصحيف الاسماء والاسماء التي تتخذ شكل شفرة (مثل كلارا وزوتغوي) وانكاره المتكرر لأية مسؤولية شخصية عن تصريحات يقوم بها شخوص يبعثون على الشعور بالتعاطف معهم، كل هذه الأمور تضيف بعداً اخر لقضية الازدواج في عمله. وفضلاً عن ذلك علينا ان نتذكر انه على الرغم من احترام ستندال للصدق والطبيعية فقد كان ايضا مزدرياً للصراحة الساذجة والخرقاء حق اذا كانت شجاعة في مباشرتها.

لقد شعر ستندال بان ممارسة النفاق والاشكال الاخرى من الازدواجية كانت وظيفة الحياة في القرن التاسع عشر البورجوازي. قال ستندال ذات مرة ان دون جوان المنافق، مع كل قوته الصادقة، لم يكن ممكنا ان يوجد الا في ايطاليا عصر النهضة. ومع هذا فقد دعا القرن التاسع عشر «قرناً منافقاً» واعلن الحاجة الى الشعوذة في الزمن المنحط ابان عودة الملكية.

«كلما ازداد الرأي العام في ان يكون مَلكاً في فرنسا ازداد النفاق والخداع فيها، وهذه واحدة من معايب الحريةِ» (اشتاتٌ ادبية الجزء الثاني ص٢٨٣). من الواضح ان بطلاً معاصراً لستندال غير قادر على نوع من انواع الازدواجية يكون انساناً لا حول له ولا قوة وفقاً لرأي ستندال. ومهما تكن دلالات هذه الكلمة من اثارة للاشمئزاز، فان الازدواجية الوسيلة التي يسمح بها ستندال للرجل ذي الحساسية كي يصل الى الاتفاق (او ربما يتهرب من ضرورة الوصول الى اتفاق) مع عالم يشعر فيه انه على مبعدةٍ منه وانه يختلف عنه.

هذه هي ايضاً النتيجة نفسها تقريباً التي وصل اليها فكتور برومبير الذي يجد، في دراسة دقيقة ومستنيرة «للالتواء» في اسلوب ستندال والطريقة الملتوية التي يكشف معها عن ابطاله، يجد علاقة بين خوف ستندال الشخصي من القارئ ورعاية والد لوسيان للرأي العام: -

«يجري التعبير عن خوف ستندال من القارئ في شخصية والد لوسيان وذلك بواسطة رعايته الدائمة للانطباع الذي يحدثه ابنُه لوسيان على الرأي الاجتماعي. وهو لا ينفك يكرر القول لولده ان عليه ان يتعلم كيف يلعب دوراً ويخفي بعناية ذاته الحقيقية الخاصة به. ومهما يكن مسحوراً انسحاراً سرياً بسذاجة ابنه لوسيان «وحالات غلوّه وتطرفه» فانه يخشى ان يكشف عن مشاعره الحقيقية ويخشى حتى اكثر من ذلك ان لوسيان سيبدو مضحكا في عيون الآخرين. فالأب، وهو قد صار ضعيفاً مرتين من خلال ابنه لوسيان يثبت فيه الحاجة الى ارتداء قناع. اليس النفاق هو الطريقة الوحيدة للحفاظ على استقلال الانسان في عالم معادٍ؟» (كتاب ستندال والطريق الملتوي ص٧٨ - ٧٩).

ليس لدى لوسيان ذلك النوع من الشجاعة الذي جعل رجالا اخرين يهزون قبضة يدهم في وجه الكون ويَتَحَدّوْنَ خصومهم. فهو يحاول ان يجرب وضع سلسلة من الاقنعة على وجهه ثم يهرب الى المنفى في النهاية. وهو حتى قبل ذلك في بلوا لديه احساس بانه محاصر في مصيدة حياته هو ذاته. «لقد فعلت اموراً مغلوطة طوال حياتي» هذا ما ظل يكرره على مسامع كوف

« انني في جُحْرٍ من الطين وليس هناك طريق للخروج » ولكن حتى جوليان سوريل مع كل ما لديه من اقتحام وتحسُّب لا يستطيع ان يجعل نفسه قادرة على تحديد وضعه تحديداً امينا وصاحياً الا بعد ان يصدر عليه الحكم بالموت. وعندها، في النهاية، مثل بطل اليوم الراهن وهو « غريب » البير كامو، الذي يصير هو ايضا « مُحَرَّراً » بواسطة الحكم عليه بالموت، يوكد لوسيان بصراحة معارضته النهائية والمطلقة تجاه عالم لا ينتمي هو اليه.

جوليان يكون في وضع خاص يختلف عن كل من وضع ستندال ولوسيان لوڤان. فهو على الدوام في حالة دفاع عن النفس، وفي حالة خشية من الاعمال المضادة والانتقامات التي قد يستحث عليها الكشف عن مشاعره الحقيقة. لقد تعلم فائدة النفاق بوصفه سلاحاً للدفاع وذلك منذ ايام طفولته الاولى لكي يقاوم به سخرية ابيه واخوته الأكبر منه وسوء معاملتهم له وضرباتهم الموجهة نحوه. وصعود جوليان من اصوله الفلاحية كان في كل خطوة منه هجوماً على قلعةٍ جديدة من قلاع المجتمع. وهو في مكانته كتابع سواء لدى اسرة رينال في فيريير ام في مدرسة اللاهوت في بيزانسون ام في قصر دولامول في باريس، كان في كل الأحيان معرضاً للاهانات الخفية والتي تكون في بعض الأحيان غير موجودة، فقد كان يتخيل ان الذين حوله وهم غيورون على مكانتهم الاسمى من مكانته هم دائماً يتآمرون من اجل اذلاله وابقائه في مكانه. فنفاق جوليان اذن مستوحىً من مصدرين اثنين: فهو هجوم محسوب من اجل السير قدماً في حركته المقتحمة نحو النجاح في العالم وهو، اي ذلك النفاق، ميكانزم حامٍ له ايضاً اذ انه نتاج الخوف وانعدام الأمان.

ومع هذا فانه يحدث احياناً ان القناع يقع ويكشف جوليان « الطبيعي » الذي تحته. انه يكون « نَفْسَهُ » الصادقة حينما يشكو للاب بيرار ضَجَرَهُ الذي يحس به على خوان الطعام في قصر دولامول وهو « نَفْسُهُ » الصادقة حينما يتحدث الى التاميرا في حفلة الدوق دوريتز الراقصة. وفي كلتا المناسبتين (وهذا يحدث بفعل تخطيط ستندال المعتنى به، بينما كان يسجل مسيرة الهدى الذي تحس به ماتيلد دو لامول نحو جوليان) في كلتيهما

تسمعه ماتيلد دون ان يدري. وفي المرتين تصعد قيمة جوليان في مجال تقديرها واحترامها. فبالنسبة لماتيلد التي كانت مثل ستندال تحتقر رجال عصرها وطبقتها وتحكم على جوليان بمقاييس استقتها من التاريخ تكون شخصيته السرية الدفينة، الشخصية المتعالية العاطفية الحادة في عاطفيتها الشخصية اللامهادنة، تكون تلك الشخصية الخفية كشفاً عن سموّه الحقيقي على غيره.

يحتفظ جوليان بافكاره الحقيقية ومشاعره الصادقة سراً محجوباً عن ابيه واخوته. وهو بينهم، كما قال الدكتور سانفسان للاميبل، « محاطٌ بمخلوقات غليظة يجب على المرء ان يكذب تجاههم دائماً ابتغاءَ ان لا يكون ضحية القوة الوحشية التي هي طوع ايديهم. » ولا بد له ان يستخدم النفاق والشعوذة من اجل النجاح بين البورجوازيين المتحسبين للامور وبين الارستقراطيين الخجولي الخُطىَ الذين عاشوا تحت ظل عودة الملكية. وصفاته « الحقيقية » اي تلك التي اعجب بها ستندال نفسه، يتاح لها ان تحظى بحب ماتيلد دولامول التي يصرح المؤلف بشأنها انها « مستحيلة الوجود » في القرن التاسع عشر. ولكن ما يدعو للاحساس بالمفارقة الساخرة هو ان جوليان لا يجرؤ على ان يكون صادقاً معها. فعلى الرغم من انه كسبها بفعل شجاعته وكبريائه وعاطفته الحادة - اي بفعل الصفات التي يجب ان تبقى خفيةً تجاه العالم - فان ماتيلد لن يكون في وسعها احتمال خجله ومخاوفه وقلقه. انه قادر على ارضاء ماتيلد بصورة طبيعية وذلك عندما لا يكون عارفاً بانها تراقبه ولكنه حينما يكون وحده معها فيجب عليه ان يُزَوِّرَ مزاجاً ليس هو مزاجه الخاص به من اجل ان يُرضِيَ ذوقَها الخاص الذي يتطلب ان يسيطر عليها حبيبها ويذلها.

وجوليان لا يصير متحرراً حقاً من ممارسة النفاق الا حينما لا يكون لديه ما يربَحُهُ ولا يكون لديه ما يخسره. في قاعة المحكمة في بيزانسون وامام المحلفين من « البورجوازيين الناقمين عليه » الذين يعتقد انهم سيحكمون عليه بالتأكيد، نراه يهاجم طبقتهم ويستهجن قمع الفقراء. وفي زنزانته يصل الى النتيجة - وهي خاصة بستندال - التي مفادها انه في زمانه يكاد

يكون كل واحد منافقاً كما يجب ان يكون كل واحد منافقاً. وما كان قد نظر اليه من.قبل على انه حالة خاصة صار ينظر اليه الآن على انه حالة شمولية عامة. وقد توصل الى قرار معناه انه حتى نابليون كان مشموذا «لقد أحببت الحقيقة دائماً... اين هي؟... في كل مكان هناك النفاق والشموذة حتى بين الناس ذوي الفضيلة التي هي على اشدها وحتى بين اعظم الناس» ثم التوت شفتاه اشمئزازاً «كلا! لا يمكن للانسان ان يضع ثقته بالانسان.»

الظلال في شخصية لوسيان لوفان اكثر دقة وخفاء ورهافة. لقد تكيف جوليان سوريل بحيث يصير مدركا لازدواجيته وقد اعتنق واعيا (ولو كان شقيا باعتناقه) اعتنق النفاق بوصفه الوسيلة الوحيدة الملائمة لكل من اهدافه ومكانته. اما مركز لوسيان المأمون المريح في المجتمع فهو، على العكس من ذلك، لم يتطلب منه ان يتخذ موقف الدفاع. حينما القي في مهنته فوجيء لوسيان كما اثار اشمئزازَه أنْ اذْ اكتشف أنَّ ادواره الجديدة وضعته في مواقف غامضة لم تُعَوِّدْهُ عليها طفولتهُ ولا مراهَقَتُهُ. من المهم ان ندرك ان لوسيان لوفان ليس منافقاً بصورة طبيعية (ليس اكثر مما كان جوليان سوريل وان الازدواجية ليست عادة مزروعة فيه بحيث تصير جزءاً جوهرياً من شخصيته. واذْ كانت السيدة دوشاستيليه تقارن لوسيان لوفان بحلقتها من الاصدقاء في نانسي فانها تدرك انه، مثلها هي نفسها، حنون وصادق ومتقد العاطفة. هذا هو حكم ستندال نفسه «انها تعرف ستندال وتعلم انه ليس منافقا.) (ملاحظة في بداية الجزء الاول من المخطوطة: انظر لوسيان لوفان الجزء الثاني ص٣١٨).

ستندال حريص جداً على ان يقصر ممارسة لوسيان للنفاق في حالة الحب. فتودد البطل الشاب للسيدة غرانده انما هو عمل محسوب ولكنه يقوم به على نحومتردد ويهجره حينما يكون (اي لوسيان) على عتبة الانتصار تماماً. وهو يتلاعب بمشاعر المودة التي تبديها السيدة دوكينكور ولكنه مصمم على ان لا يجعل منها عشيقته. وستندال يكتب في ملاحظة هامشية «انه يفعل كل شيء مراد لكي يجعلها تعبده. وهو يرغم نفسه على لعب هذه الكوميديا

ولكنه يقسم على انه لن يمتلكها. وفي احد الايام حينما يكون قد همَّ بها نتيجة الاغراء بعد مشهد عاطفي جداً نجده يهرب عنها. فلوسيان يلعب لعبة المكر، انها تسليته الوحيدة».

هناك، كما يجب ان نقر، تعقيد معين يدخل بفعل الخداع الذي يمارسه لوسيان حينما يدعي بالتقوى وبالمعتقدات السياسية التي هي مكروهة عنده. وهو يفعل ذلك لكي يحظى بالدخول الى مجتمع السيدة دو شاستيليه. ولكن هذا ليس جزءً من الاغواء الدونجواني. فهو حب وليس مجرد رغبة في الغزو الجسدي ذلك الذي يحرك نفاقه. هو يعلم ان الحب الفرتري (نسبة الى فرتر بطل غوته) قد يكون عديم القدرة اذا لم تستخدم التكتيكات الدونجوانية لضمان نجاحه. ومع هذا فان لوسيان ليس في مقدوره ان يلعب دور دون جوان. فهو يفتقر الى القدرات لذلك الدور. فنحن نراه مرتبكا واخرق في حضور السيدة دو شاستيليه كما نجده غير قادر على اساءة استعمال المزايا التي استطاع ضمانها لدخوله الى مجتمع نانسي بفعل ادعاءات كاذبة.

ستندال نفسه، كما نعرف، كان يمتلك مشاعر معقدة بحق الاسطورة الاوروبية الكبرى، اسطورة دون جوان. كان مهووساً بمفهوم طراز الشخصية التي عليها دون جوان وقد وجد علاقة مقلقة بين نجاح دون جوان في الحب وبين نفاقه الساخر المهذب. اعجب ستندال بدون جوان بوصفه تجسيداً لبعض الصفات التي كانت في صورته الشخصية لماهية رجل عصرِ النهضة، اي الرجل الجسور القوي المحتال، ولكنه ازدراه ايضاً بسبب انعدام الاخلاص عنده كما كان يغار من نجاحه. ولدى ستندال (كما لدى لوسيان لوفان) تكون حساسية ڤيرتر وفضيلته صفاتٍ مسيطرة. وان قدرة دون جوان اللااخلاقية ونجاحه كانا امرين مستحيلين لدى كاتب مثل دومينيك وبطله الذي جزتها رقتها وخجلها بشعور هو في وقت واحد شعور التعالي وشعور الاحباط والاسف. ومثل شخصية نرجس (نارسيسوس) لدى الشاعر بول فاليري فان ستندال كان يمكنه ان يقول بحق ذاته التي لا تنضب «لقد وجدت فيها كنزاً عظيماً من انعدام القدرة ومن الكبرياء.»

ستندال: سياسة البقاء[1]

بقلم ارفنغ هاو

عندما كان.هنري جيمس يعمل على كتابة روايته الأميرة كازاماسّيما ابدى ملاحظةً في احدى رسائله ان الطبقة العليا الانكليزية «تبدو لي في كثير من مناحيها الطبقة المتفسخة القابلة على الانهيار نفسها كتلك الارستقراطية الفرنسية قبل الثورة - وذلك فيما عدا افتقارها الى ما في تلك الارستقراطية من براعة واجادة لفن الحديث...» وبشأن البراعة وفن الحديث فربما كان لدى ستندال عبارة ساخرة لاذعة بحقها ولكنه كان سيقبل من غير شك بوصف هنري جيمس للطبقة الحاكمة الانكليزية، وكان ستندال في زمن مبكر يصل الى سنة ١٨١٩ قد كتب انه «يأمل ان يحصل على متعة ان يرى ثورة في انكلترا» وستندال لم يكن باي معنى حديث للكلمة رجلاً ثورياً او حتى رجلا راديكاليا ومع ذلك فقد وضع نفسه وضعاً غريزيا في حالة تحالف مع ثورات زمانه: فقد اعطته المتعة.

ويقف ستندال في تضاد حادّ مع اولئك الروائيين من القرن التاسع عشر الذين يستديرون نحو الثيمات السياسية في زمن متأخر شيئاً ما. حينما ياخذ دوستويفسكي وجوزيف كونراد وهنري جيمس السياسات الثورية مواضيع لهم فهم يكتبون الى درجة معينة من اجل توعية الجمهور المتعلم الى المخاطر التي تتحرك تحت «السطح النظيف الواسع للمجتمع» (كما دعاه هنري

---

(١) «ستندال: سياسة البقاء» من كتاب «السياسة والرواية بقلم ارفنغ هاو الصادر سنة ١٩٥٧

جيمس) وهم يفعلون ذلك بطرائق متنوعة: دستويفسكي يفعل ذلك بواسطة التصارع مع الافكار السياسية وكونراد بارغام نفسه على مواجهة الوسط السياسي او المناخ السياسي، اما هنري جيمس فيقوم بذلك بان يتنبأ بمشكلات معينة في المهنة السياسية. ومن غير ارادة منهم نراهم يراقبون الانقسام الحادث في العالم الذي يرتبطون به ارتباطاً عاطفياً. وهم اذ يكونون عديمي المودَّة تجاه الراديكالية فانهم يعرّون مصادر قوتها المتعاظمة. وهم اذ يكونون غرباء على اسلوب الراديكالية في الحياة فانهم يخترقون محناتها المركزية في كل من مجالي التجربة والفكر. وحتى حينما تستحثهم افكارهم على الشعور بالحق والانتقام او اللؤم فانهم يخرجون من تلك الامور كشهود صادقين.

اما ستندال فهو على اية حال غير مبال بمشاعر التقوى تجاه الراديكالية التي لدى الكتاب المذكورين. فعصر التنوير الذي يكرهه دوستويفسكي هو لدى ستندال حقبة يمكن للمرء ان يعود اليها باقصى درجات الاستمتاع، اما الرب الذي يحنُّ اليه دوستويفسكي فان ستندال يتعامل معه كفَرضية ينبغي الخلاص منها خلاصاً مفرحاً، اما الاخلاقية المستقرة المحترمة التي كان جوزيف كونراد يجهد للوصول اليها فان ستندال ينفق حياته في خَرْقِها، واما نبرة الرزانة الفخمة التي اتخذها هنري جيمس في عمره المتقدم فيسخر ستندال منها في كتاباته المتأخرة اكثر حتى مما فعل في كتاباته الاولى. فستندال هو في افضل معاني الكلمة شخصية باعثة على الشك.

وعلى المرء ان يضيف عاجلاً الى ذلك الوصف ان ستندال كاتب محيّر مُلْغز. ليس هناك من كاتب حديث اقترب مثل هذا الاقتراب المستديم من الحياة السياسية بلغةٍ تهرب على الدوام عن المقولات السياسية. كل صفحة من اعماله مزدحمة بالسياسة ولكنك اذا حاولت ان تصوغ موقفه هو منها تجد انه ينفلت من بين اصابعك مثلما ينفلت من جميع نقاده ويقف الآن على مبعدة لا تعبر عن احترامه لهم هازئاً بهم وغير مبالٍ بما يقولون عنه. ستندال ليس مُنَظِّراً على طريقة دوستويفسكي وليس هو حتى روائياً من روائيي الافكار، ومع ذلك فان الايديولوجية والافكار منبثّةٌ في كتبه انبثاثاً. وهو

الذي عاش في الزمان الذي عاش فيه لا يستطيع ان يتجنب تلك الأفكار الا اذا اراد ان يخاطر بكون كتاباته غيرّ ذات موضوع، ونراه يتلاعب بالافكار السياسية تلاعبَ الرحل اللامبالي ذي الخط الحسن الذي يكون في الوقت نفسه هاوياً موهوباً، ولكنه في النهاية يثبت لنا انه رجل لا سياسي بالمعنى العميق لكلمة اللاسياسي. والأمر يحتاج منا ان نضيف انه في الزمان الذي عاشه ستندال، مثلما حدث في الحقبة الحديثة كلها، ينطوي المزاج اللاسياسي على اختيار سياسي: وفضلاً عن ذلك فان ستندال، على العكس من كتاب كثيرين، يعرف ذلك.

- ١ -

على الرغم من ان الثورة الفرنسية تذكر ذكوراً عابراً في رواياته ثم يشار اليها بعبارات من الدعابة الغامضة على انها البعبع الذي يقلق نوم الملكيين المذعورين فهي، اي الثورة الفرنسية، القوة المتسلطة في روايات ستندال. لقد امضى حياته الناضجة (من النضج لا من النجاح) في حركة الماء الخلفية التي نجمت عن الثورة وذلك في زمن حاول خلاله الملكيون، بافتقار واضح للايمان، ان يستعيدوا ما كان قد ذهب الى الأبد وكان الجمهوريون فيه وقد أجْهَدَهُم غضبُ نظامهم، مفتقرين الى القوة كي يطالبوا بامتيازهم التاريخي. وكان القادة الثوريون قد ماتوا، والموجة الثورية قد انتهت، اما الاخلاقيات الثورية فقد اخذت تتفسخ، الا ان عمل الثورة ظل باقياً. من الناحية السياسية يمكن جعل البورجوازية تعاني من هزيمة موقتة، ولكنها من الناحية الاجتماعية كان حكمها مضموناً.

والبطل الحديث، اي الرجل الذي يرغم المجتمع على ان يقبله كعامل فعال فيه - البطل بفعل الارادة لا بفعل المولد - يظهر الآن لاول مرة: وهو يظهر حاملاً معه مَرَضَ الطموح الذي اخذ يزدهر بين اولئك الذين هم اشد تعلقاً والتزاماً بمبدأ المساواة وصار ينتشر انتشاراً اشد عمقاً بينما كانت اسرة البوربون المستعادة تحاول خنق ذلك المبدأ. قبل الثورة كان الناس معنيين بالامتيازات لا بالتوقعات، اما الآن (اي في زمن ستندال) فهم

يحلمون بالنجاح، اي بالجهود الارادي الذاتي كي يرفع المرء من شأن نفسه، وذلك من خلال العمل والجهد او من خلال الخديعة، يرفعها الى مستوى اجتماعي اعلى. وصارت الحياة تجريباً في ميدان الستراتيجية ومخاطرة في التخطيط والحيلة والصراع، والبطل ليس مجرد انسان طموح ولكنه حساس الى درجة البارانويا، يكتشف ويتخيل هجوماً دائمياً على رِفْعته وكرامته، وستندال يحمل هذه النظرة الى حدودها القصوى، ولعله يصل بها الى حدود كاريكاتورية وذلك عندما يطبقها على قضايا الحب.

المشكلة السياسية العظمى في زمان ستندال ليست هي في الحقيقة كيف يجري الخلاص من استعادة اسرة البوربون للملكية لويس فيليب البورجوازية، فكلتاهما محتم عليهما ان تسقطا بفعل تفسخهما الذاتي، كما ادركت ذلك اكثر العقول نفاذاً في فرنسا، بما في ذلك عقل ستندال، ادراكا عاجلاً. المشكلة هي بالاحرى ايجاد نظام قادر على الحياة يمكن له الحلول محل اولئك الملوك التافهين. والايديولوجية الليبرالية التي اوحت الى اكثر الفرنسيين شجاعة خلال نصف القرن الذي مضى (خلال حياة ستندال) قد دخلت الآن في حالة من الأزمة الدائمية التي لا تستطيع ان تهرب منها اللهم الا بفعل من افعال السمو على الذات. وما دام الليبراليون عديمي القدرة، اذْ يصارعون وهم في خطر مشترك كي يحطموا النظام القديم، فان الليبرالية يمكن لها ان تتخذ مظهراً من مظاهر الوحدة: يمكن لها ان تبدو كذلك، وفي الحق يمكنها ان تكون قوة باعثة على النشاط والفعالية يستطيع معها الناس اخيراً ان يصلوا الى الهواء الطلق، هواء الحرية. ولكن الليبرالية ما ان تصل الى السلطة حتى تتهاوى في وَهْدة الاهداف المتصارعة التي كانت تُخْفيها قبل تسلم السلطة، ووراء الشعار السامي وهو شعار الحرية والاخاء والمساواة تعبر هناك مصالح اجتماعية عديدة اقل سمواً من ذلك الشعار. والمراحل المتلاحقة من الثورة الفرنسية تمثل الى اي مدى يمكن توسيع الثورة اكثر مما تمثل مُنحنى المزاج البشري او التعطش للدماء. وهذا الصراع يكرر نفسه في كل الاشكال التالية من الليبرالية، فالبراءة الاصلية للموسوعيين الفرنسيين (اي ديديرو وجماعته السابقين للثورة الفرنسية الاولى) قد اصبحت بعيدة عن الاستعادة كل البعد، وقد يحتمل تشييد واجهة موقتة من الوحدة في لحظات

الخطر ولكنها وحدة مؤقتة لا غير وهي ليست اكثر من واجهة، والليبرالية حتى اذا ظلت تتكلم عن الانسانية بمجموعها صارت الآن في حرب مع نفسها.

في كتابه الصغير حول ستندال نرى ليون بلوم يطرح فكرةً مشابهة. فقد كتب يقول «ان ستندال رجل اللحظات المرتبكة والتشابكات الاجتماعية، فترات الاضطراب... ففي كل وقت، خلال التطورات التاريخية الطبيعية، تجد الطبقات الاجتماعية نفسها فيه متشابكة معاً في سطوحها ولكنها منفصلة الواحدة عن الاخرى في اسسها، فان جماعات كبيرة من الشبان يكونون موجودين في الموقف الملتبس نفسه» مثل أبطال ستندال. ويمكن القول ان ستندال كاتب تلك اللحظة اذ تصل تجربةٌ تاريخيةٌ عظمى الدرجة التي تصير معها في حالة من الأعياء.

مثل هذا الكاتب لا يستطيع ان يظل مؤمناً بوحدة المجتمع ولا بالوحدة المدعاة من قبل اولئك الذين هم في السلطة والتي هي غش خالص ولا بالوحدة التي يتطلع اليها اولئك الذين هم من المعارضة وهي وحدة تبدو له الآن بعيدة وخداعة كالسراب. وهو يجد في الرواية اشد وسائل النقد قوة ذلك انه من خلال الرواية تحصل مشكلة المجتمع المتصارع مع الفرد على اوسع القدرات الاستكشافية مدى. في روايات ستندال كلها يعرض هذا الكاتب عملية الانفصال الاجتماعية على انها ذهبت الى بعيد ذلك ان كل شخصية من شخوصه تصير واعية وعياً حاداً بأن ولاءها لا ينتمي الى المجتمع بما هو مجتمع بقدر ما ينتمي الى جزء فيه يكون في حالة حرب مع الاجزاء الاخرى.

ولا يستطيع ستندال ان يضع كثيراً من الامل في وحدة الشعب، وبالتأكيد لا يمكن ان يكون اي امل شبيها بذلك الذي جرى الاحساس به خلال الثورة، ذلك لأنه يرى الشعب، او كما قد نقول الآن، الجماهير، في الحالة التي وصلت اليها من الوَهَن واليأس. ولكنه لا يكنُّ للجماهير ذلك الازدراء اللئيم الذي سيعبَّر عنه من قبل فلوبير، فهو ليس معادياً للجماهير وعندما تتحرك هذه الجماهير للقيام بفعل ما، كما فعلت في ثورة سنة ١٨٣٠،

يصير ستندال ذا لهجة شاعرية غنائية وهو يُثني على قدراتها. (فقد كتب الى سوتون شارب: ان الرعاع كانوا بطوليين وبعد المعركة ابدوا اروع الكرم نبلاً) ولكن الايمان الباطني بالشعب، او العاطفة الخاصة بالاحساس بالديموقراطية، نادراً ما وصلت الى ستندال بفيض غامر. فستندال كالمثقفين من عصر لاحق يشعر ان الأمل الذي وضع في الشعب قد اثبت انه امل ليس له ما يسوّغه، وهو لا يكاد يدرك ان خيبة الامل هذه هي نفسها علامة على المقدار الذي غيَّر معه الشعب، مهما يكن عليه من اعياءِ الآن، شكل التاريخ في الحقب السابقة.

وعبادة ستندال للطاقة البشرية او النشاط الانساني تُسْتَتْبَعُ منطقياً من فقدانه التدريجي للايمان بوحدة المجتمع او بالقوة التخليصية التي يمتلكها الشعب، ومع ذلك يكون من المستحيل كل الاستحالة ان يتم احراز تلك الطاقة من غير تذكرٍ مباشر للثورة نفسها. وانها لطاقة يعزوها ستندال الى الرجل الاستثنائي، الى البطل الذي يعلو فوق التاريخ اكثر مما يعزوها الى الناس الذين يتحملون عبء التاريخ. وميوله البونابارتية السياسية وفكرته الجمالية بشأن «السعداء القلائل» متصلتان اتصالاً وثيقاً بعبادة النشاط والطاقة البشريين مثلما هما متصلتان اتصالاً وثيقاً أحداهما بالاخرى، وكل من هذه الافكار الثلاث اي الطاقة البشرية وفكرة السياسة البونابارتية وفكرة السعداء القلائل تنطوي على معارضة للارستقراطية والديموقراطية والامتيازات والمساواة معاً. واذا ما اخذت عبادة الطاقة البشرية في اطارها السياسي. وربما في اكثر من اطارها السياسي وحده، فهي تنطوي على شعور من مشاعر الاستيئاس ولكنه شعور محرك، فيه الرغبة للتوكيد، توكيداً اقرب الى الشدة المطلقة، على قيم الجَرَيان او السيولة الاجتماعية والثقافية.

لقد قلت ان ستندال ليس مفكراً اذا فكر منظم ولكنه في تقييمه لنابليون اظهر استبصاراً اعظم بكثير مما اظهره عدد كبير من المؤرخين. وان الفكرة الشائعة حول كون ستندال مجرد عابدٍ لنابليون هي فكرة سخيفة، فهو يهاجم نابليون لمساومته مع الجزويت (اليسوعيين) وهاجم نابليون اكثر من ذلك لكونه صار طاغية فستندال يكتب قائلاً.. في فرنسا كان

طغيان نابليون سامّاً الى اقصى درجة، فقد كان يخشى اعمال الجمهورية وذكراها تلك الاعمال والذكرى التي حماها الشعب بنفسه، وكان نابليون يكره الحماسة القديمة التي كانت لدى اليعاقبة.» ولكن ستندال كان سيرفض على الفور الفكرة القائلة بأن نابليون هو اول الحطام التوتاليتاريين (الشموليين) الحديثين، انه اذ شعر ان نابليون كان يحمل معنى في اطار الماضي اكثر من حمله معنى في اطار المستقبل، وذلك بوصفه ذكرى تاريخية اكثر من كونه احياءً وطنياً ممكناً. ورواية الاحمر والاسود ما تنفك تؤكد التضادّ بين قبح المجتمع الذي من خلاله يجب على جوليان سوريل ان يعلو ويصعد والعفوية البطولية الكامنة في العصر النابليوني. ورواية دير بارم تفتتح باشارة سريعة الى انتصار نابليون في ايطاليا - وقد ظل النقاد يتساءلون عن جدوى المكان الذي تحتله هذه الاشارة كما يتساءلون عن جدوى المكان الذي يحتله في هذه الرواية ذلك الوصف المطول لفابريس في معركة واترلو. وكلا الامرين يبدوان لي انهما لا يستغنى عنهما، ذلك ان في الكتاب هدفاً مركزياً هو ان يكشف ويعرض الصعوبة والملال في محاولة البقاء بينما يكون نابليون قد ذهب. وحكاية واترلو في الرواية، ولا سيما عدم قدرة فابريس على ان يحسم في أمرٍ ما إذا كان هو قد اشترك في المعركة ام لا، انما هي قطعة رائعة لا لمجرد قوة الوصف العياني الموجودة فيها ولكن ايضا لانها طريقة لاظهارنا على ان البطل الشاب لا يستطيع بعد الآن أن يتصل بالتجربة النابليونية ولا يستطيع ان يجد مكاناً او معنى فيها. فرحلة فابريس الى واترلو هي هروب الى الخلف، الى الماضي المتألق، وهي رحلة لا تنجح، وعدم نجاحها يشكل شرطاً لكل ما يتلوها في الرواية.

أدرك ستندال ان نابليون قد نال مغزاه من الثورة: وقد خان اخلاقياتها التحررية ودعم من علاقات الملكية فيها. ولكن بينما كان ستندال ينتقد نابليون لأنه صار طاغية فقد أدرك أيضاً انه تحت حكم نابليون كانت ما تزال هناك فرصة للشاب الطموح، للشاب القادم من الاقاليم الريفية الذي والده رجل ملكي متصلب لا يريد السماح لابنه ان يحصل على تخصيصات كافية للراحة في باريس. أدام نابليون المبدأ البورجوازي بشأن التحرك

الاجتماعي السريع، فالعرفاء يصيرون مارشالات وفي حقبة الرجعية التي تتوازى موازاةً تقريبية مع حياة ستندال في سن النضج، يبدو ان فقدان هذا المبدأ الحركي صار غالي الثمن حقاً. وفي الوقت نفسه لا يفصح ستندال عن أي أمل في ان البونابارتيه يمكن لها ان تبعث، ذلك انه يشعر ان فرنسا على الاقل في عصر المجد البورجوازي قد وصلت نهايتها. وها هو يشكو في سنة ١٨٣١ قائلاً: «ان شكل مَدَنيّتنا يمنع الحركات العظمى أو أي شيء يشبه العاطفة الفوارة أدنى شبه» وكإبانة عن الوضع المباشر فهذا قول صحيح كل الصحة، ولكنه قول يكون خاطئاً خطأً واضحاً جداً إذا نُظِرَ اليه على انه نبوءة بحق ما سيكون.

ينتهي ستندال وليس لديه سوى أقل الآمال والمنظورات السياسية اشراقاً. ففكرة المجتمع وذكرى نابليون والايمان بالجماهير ودعاوى الليبرالية - ليس في أي منها ما يجدي في عقيدة ستندال. كما انه لا يعرف أياً من الآمال التي اصطبغ بها الكتاب اللاحقون لمدة من الزمان: وهي رؤيا الأشتراكية وفكرة الجمال الخالص. يقول مؤرخ الفنون ارنولد هاوزر «ستندال إذْ ولد إما متأخراً جداً عن زمانه أو متقدماً جداً عنه نراه يقف بين الازمنة مثلما يقف بين الطبقات.»

لا فوق الطبقات كما يحب المعجبون به ان يفترضوا له، ولكن على مبعدة من الطبقات. ولعل هذا هو السبب الذي يجعله راغباً جداً في توحيد هويته مع الموسوعيين (جماعة ديديرو الذين جاءوا قبل الثورة الفرنسية) الذين كانوا بالكاد مرغمين على التفكير بالطبقات الاجتماعية ان فكروا بها على الاطلاق. واعجاب ستندال بجماعة الموسوعة ينطوي على مجهود منه نحو اقامة ليبرالية خالصة، ليبرالية لم يلوثها التاريخ بعد، ليبرالية المفهوم التي تقابل مقابلة مضادة لليبرالية الممارسة والتطبيق، وهذه الاخيرة يجدها ستندال حقاً خجولةً وسخيفةً في آنٍ واحد. (وليس مصادفةً بالتأكيد ان بين الحركات السياسية في زمانه وجد نفسه أقرب ما تكون الى حركة الكاربوناري لأنهم كانوا ما يزالون يحاربون من أجل توحيد بلادهم ويستطيعون بحق معين ان يحافظوا على النبرة البطولية الموجودة في الليبرالية الموحدة اللاطبقية.)

اما ان ستندال قد توصل في النهاية الى طريق فكري مسدود فأمر يمكن متابعته من ادراكه الباهت بين حين وحين بأن الفكرة السياسية الخاصة بالليبرالية ما ان توضع موضع التطبيق حتى يصعب عليها اجتناب الفساد والتفسخ. وشعوره تجاه أصحاب الموسوعة هو بالتالي شعور رومانسي، شعور التوق الى الماضي، على الرغم من الحقيقة التي مفادها ان أصحاب الموسوعة كانوا أبعد ما يكونون عن الرومانسية وأنه، أي ستندال، بوصفه صاحب صُنْعة أدبية، معادٍ للرومانسية.

صلة ستندال بالرومانسية معقدة غاية التعقيد وتزداد هذه الصلة تعقيداً بفعل غموض الحركة الرومانسية والتناقض الخالص في عقل ستندال نفسه.

وعلى قدر كون الرومانسية تنطوي على تمجيد الذات الفردية المتجاوزة لحدود التاريخ السابقة فستندال رومانسي. وتمرد الرومانسية على «مادية» المجتمع الرأسمالي الأول هو أيضاً أمر محبب لديه ولو أنه لا يبدو غير مدرك لكون الافتراضات الكامنة وراء هذا التمرد هي نفسها مؤسسة في صعود الرأسمالية. ولكن على قدر ما تنطوي الرومانسية على اعلاء مجتمع سابق للرأسمالية ووضعه مثالاً أعلى فان ستندال يحجم عنها، وعندما تتفسخ الرومانسية الى تضخم مقصود في اللغة والعاطفة فهو يقف موقفاً ثابتاً الى جانب الاسلوب الروماني للجمهورية والى جانب أسلوب نابليون.

إذا كان ما قلته آنفاً يحمل أي مقدار من الحقيقة فينتج عن ذلك ان ستندال يحتل مكاناً مركزياً في التاريخ الثقافي الغربي (لا في تاريخ الفكر): فهو واحد من أوائل الكتاب المبدعين الذين رأوا السياسة من زاوية النظر الخاصة بالانتلجنسيا (المثقفين)، وواحد من الاوائل الذين قاسوا التاريخ قياساً مستنداً على آثارِهِ في المثقفين بوصفهم جماعة خاصة وهامشية ومعرضة للخطر في آن واحد. وحلم «السعداء القلائل» الذي سيتحول قريباً الى كابوس من كوابيس تَغَرُّبِ الفنان - يظلُّ الدعامة التي لا يمكن تحطيمها في حياته. ومن وجهات عديدة نجد ستندال «لا طبقياً» وفي أكثر معاني الكلمة احتراماً نجده هاوياً، ولدى غياب أية عقيدة كبيرة تشد من أزره - فما له مغزاه ان في رواياته كلها تكون الليبرالية، وهي موغلة في الهزيمة، يُخشى

منها بسبب ماضيها أكثر مما يُخشى منها بسبب قوتها - ولدى غياب العقيدة الكبيرة نراه يبدأ في الحديث حديثاً يشبه لهجة بايرون وإن كان حديثاً مصحوباً بجدية أعظم، من أجل أولئك الذين هم في العالم الحديث يشعرون بأنفسهم متغربين «لا مكان لهم يأويهم». فرسائله التي كتبها في سنواته الأخيرة مزدحمة بجمل من النوع الذي يتوقع المرء أن يجده في مذكرات المثقفين من أبناء القرن العشرين. فهو يكتب قائلاً «الافكار هي بعبع الناس الذين هم في السلطة» ويقول أيضاً «الناس الذين في السلطة يكرهون الناس الذين يجري طبع كلماتهم» وروايته الاخيرة غير المكتملة «لاميل» أبعد من ان تكون الاشارة المعتادة للمصالحة التي يتوقع للكُتّابِ بواسطتها ان يُخرجوا أنفسهم من العالم، إذْ انها أشدُّ كتبهِ وحشيةً وجسارة وفي الحق هي أكثر كتبه فوضوية. في هذه القطعة الناقصة يعيد ستندال خلقَ وضعه النموذجي في إطار متطرف: فهناك بطل يرغم من قبل مجتمع كسول على ان يكسر حدوده المكونة من اللياقة والقانون، سوى أن البطل يتبين انه بطلة تكتشف في صفحات سريعة قليلة الحِطةَ في السياسة الرسمية والابتذالَ في الحب الرسمي وانتشار الملال والمتع الممكنة في تمثيل دور المرأة التي تقوم باخصاء الرجال. كل واحدة من روايات ستندال تأخذه أبعدَ فأبعدَ عن نطاق المجتمع المحترم، فآراؤه تصير مع تقدم العمر أكثر ليناً ولكن عمله يزداد عنفاً وصلابةً، وشعوره الأساسي هو أنه بالنسبة لمثله لم يعد هناك أي مكان: وهو يعني الاناس الذين يقدرون قيمة الافكار وفن الحديث.

الى الحد الذي تعالج معه أمور السياسة فان روايات ستندال تسأل سؤالا واحداً مرات ومرات: وهذا السؤال هو كيف نستطيع نحن الاوروبيين ذوي الاذواق الرفيعة ان نبقى أحياء في هذا العصر من الشعوذة والرجعية؟ وهذا سؤال مناسبَ أيضاً لزماننا نحن، أما جواب ستندال عنه، على قدر ما يكون لديه جواب، فيمكن ان يلخص بكلمة واحدة: الدهاء. ليس الجواب هو النفاقَ ولا هو ما يُقصد غالباً قصداً جهولاً عند ذكر الميكافيلية، ولكنه الدهاء، أي ستراتيجية ان يكون لدى الانسان كعكته وان يأكلها في آن واحد، ان يكون المرء في وقت واحد متمرداً ومحباً للحياة الحلوة الجيدة، مخادعاً للمجتمع كي يتوصل الى نفسه وفي الوقت نفسه مغازلاً للمجتمع كي

يتمتع به. وبسبب وجهة النظر هذه المعقدة والتي تكون أحياناً مزدوجة المعنى فان ستندال يبَيِنُ لنا أكثر اشباعاً من غالبية الكتاب الذين كتبوا على هذه المشكلة السياسية العسيرة: مشكلة العلاقة بين الغايات والوسائل، وهو أي ستندال إذا امتنع عن أي شيء فهو قد امتنع عن اتخاذ موقف الوعظ الاخلاقي. فقد دعيت كتبه بالكتب التعليمية التي يقوم الشيطان بتقديمها كي يتعلم منها الحاكمون الميكافيليون، ولكنها ليست شيئاً من هذا القبيل: انها فعلاً كتب التعليم التي يقدمها الشيطان ولكن للناس الذين هم في حالة تمرد في زمان لا توجد فيه امكانية للتمرد. لم يكن لدى ستندال سوى احساس محدود بماهية المجتمع ولكنه كان يمتلك احساساً رائعاً جداً بالتاريخ واحساساً رائعاً بوجه خاص بلحظته هو من التاريخ: وقد قاسَ قياساً يتسم بأعظم الواقعية مدى الرجعية الأوروبية خلال زمانه هو، وما يدعوه بعض النقاد بـ «ملغزاته السخيفة» أي تلك الحيل والخادعات التي حاول بواسطتها ان يتغلب بفطنته على فطنة شرطة مترنيخ، ربما كانت، على الاقل من حيث الدافع لها، ليست سخيفة بالمقدار الذي وَصَفوه. فقد عرف ستندال انه في ذلك العصر كانت المشكلة التي تواجه الناس المتمتعين بالذكاء هي بكل بساطة ان يظلوا ويبقوا أحياء، وان يبقوا أحياء من غير ان يصيروا متعصبين تَعصباً أعمى ومن غير ان يصبحوا إمّعات وخَدَماً. وليس إلا الآن وعلى مبعدة قرن كامل يمكن لنا ان نمتدح الجدية الكامنة وراء السخف والتلاعب.

وما يُعَقّدُ سياسة ستندال أكثر حتى مما تقدم ويجعلُ رواياته معقدةً أيضاً انه لا يعترف بحدود مضبوطة بين المقولات السياسية والمقولات الخاصة، فهو يسمح للخاصة ان تذوب في المقولات السياسية وللسياسة ان تنصهر بالمقولات الخاصة. وإذْ كان غير قادر على حل أزمة الليبرالية فانه يهرب منها بواسطة القيام بعملية تجريد قانون وأسلوب من الحياة ورؤيا من الفرح، تجريد كل ذلك من الموقف الليبرالي - وان هذا واحداً من أعظم التهربات مجداً في التاريخ الادبي، على الرغم من أن إيمانه بإمكانية مثل هذا الهروب يَسِمُ ستندال بميسم الرجل المنتمي الى العصر السابق للعصر البروليتاري. يجرى تصعيد الليبرالية من كونها سياسةً الى جعلها في مصافِ الستراتيجية

الشخصية، وجعلها طريقة من طرق التغلب على أولئك الاغبياء الذين يسيطرون على الامور، أما العقلانية فتطرح على قفاها لكي يجعلها ستندال تعلن اعترافها بمحدودياتها، وبوجود ظواهر في الحياة الانسانية يصعب ان تتلاءم مع مجريات العقلانية المنتظمة. وتلقاء النفاق المنظمّ في المجتمع يرفع ستندال من شأن الحرية غير المنضبطة للكائن الشخصي، وذلك ما يدعوه بالروح الاسبانيولية، أي حيوية الغريزة والعاطفة التي تخلق نظاماً سلماً خاصاً بها ضاربةً عرض الحائط بكل من الاخلاقية والتقاليد. ومن أجل خداع المجتمع عليك ان تستخدم الدهاء والمكر ولكن الحيوية والطاقة اللذين يجعلان المكر والدهاء ممكنين تأتيان من الروح الاسبانيولية. وستندال يفكر بهذا الامر على انه بالدرجة الاولى موهبة خاصة، ولكنها تلعب في كل رواياته دوراً سياسياً، فهي التي تحرك وتدفع نحو التمرد أشخاصه المفضلين وما هو أهم حتى من ذلك فان الروح الاسبانيولية تهزم تمردَهم وتخرب خطَطَهم وتجعل مكرَهم فاشلا. فالروح الاسبانيولية في روايات ستندال تمثل انتصار العاطفة على الايديولوجية وانتصار الدافع الانساني على المهارة المحسوبة. وابطال ستندال يجري نصحهم دائماً بأن يقوموا باجراء الحسابات المنظمة المضبوطة وهو نفسه يبدو على الدوام متفقاً مع هذه النصيحة، ومع ذلك فان أعظم متعة عنده هي في أن يرى تلك الحسابات تتحطم وتصير عديمة الجدوى، حتى تلك التي يوافق هو عليها، حسابات ابطاله المتمردين.

انها لخصيصة يتصف بها ستندال انه حتى في ثنائه على العفوية يكون على درجة عالية من اجراء الحسابات - ولو انه على أساس من الارباكَ الاكثر حدة يجب ان يضيف المرء أن مخادعاته الميكافيلية غالباً ما تكون لعباً وبراءة تجعل المرء يستسلم لها. وليس هناك من كاتب معجب بالتأنق مثلَ اعجاب ستندال يمكن له ان يظل قانعاً لمدة طويلة بالعفوية كمبدأ من مبادئ الوجود. وان مجرد اعجابه بالتأنق على أية حال، يكشف عن حيرته السياسية، فالتأنق صفة من المحتمل ان يتم الاعجاب بها أشد الاعجاب في مجتمع ثابت غير ديناميكي، فليس دانتون متأنقاً ولا كان نابليون كذلك.

وستندال واحد من أوائل الكتاب الحديثين في رَفْعِهِ الاناقةَ والرشاقةَ

الى مصاف الفضيلة السياسية ويظل مع ذلك متحرراً كل التحرر من أنواع النفاجة والتشامخ المعهودة - واندماج هاتين الخصلتين أي الاعجاب بالاناقة والرشاقة بحيث يرفع منها الى مصاف الفضيلة السياسية والتحرر من النفاجة والتشامخ، هذا الاندماج هو ما يراه المرء شيئاً بالغ التأثير ومدعاةً للعجب. وستندال لا يفترض ان الاناقة والتهذيبَ محصوران بأية طبقة اجتماعية وهو متأكد كل التأكد من انهما مفقودان في الطبقة التي يفترض الناس انهما موجودان فيها أكثر الوجود، ولكنه يخشى ان تكون هاتان الصفتان واجبتَي الوجود، كطبيعة من طبائع الاشياء، ومحدودتين بنخبة هامشية، بـ «السعداء القلائل» وهذا التوقع لوَحْدَةِ الفنان (الذي هو من السعداء القلائل حسب تصور ستندال) يصبح أشد حِدةً بينما يتعلم ستندال كيف يقبل مكانته ككاتب عظيم لا يكاد يكون مُعْتَرفاً به في زمانه. وكتبه مشحونة باشارات غامضة ومضحكة في كثير من الاحيان نحو امريكا: فهو معجب إعجاباً كبيراً بالسياسيين الديموقراطيين ولا سيما جَفرسون ومع ذلك فهو يشعر انه لا يستطيع ان يعيش في امريكا: تصور بلداً بدون ثقافة وليس فيه فن الحديث! ونقده لامريكا، وهو نقد غالباً ما يكون مشابها لنقد توكفيل لها، يستحق ان يؤخذ مأخذاً جدياً ولكن لا ينبغي الافتراض بأن ستندال كان جاداً في كل حين يكتب فيه ذلك النقد. انه يعجب بالفكرة الليبرالية ولكنه يُحجم عن فكرة الاخاء الديموقراطية، والدفء الذي يشعر به تجاه الشعب انما هو دفء صادق ولكنه يود ان يشعر به وهو على مَبْعَدةٍ من الشعب، وكل دوافعه الليبرالية تَتَكيّف وتُعقّد بالدرجة التي يكون فيها محافظاً على تعلقات عميقة مع الماضي الفرنسي. فليبراليته، بالاختصار، ليبرالية رجل هو من نتاج مجتمع قديم. حينما يقول لوسيان لوفان «اني بحاجة الى الملذات التي تقدمها مَدَنيّةٌ قديمة» فهو يتحدث باسم ستندال.

وأنساقُ نثر ستندال نفسها تبدو انها ترمز الى وضعه السياسي. ففي كل رواياته يحدث كثيراً تركيب للجملة جعله ستندال أمراً خاصاً به: فالجملة تبدأ بقولة محدودة وبعد علامة نقطتين: أو شبه نقطتين؛ تمضي الجملة نحو قولةٍ ثانية هي ليست تطوراً من القولة الاولى بقدر ما هي تعليق مائل أو ملتوٍ أو ساخر على القولة المتقدمة. بصورة اعتيادية فان النقطتين أي هذه

العلامة (:) تشكل جسراً يربط بين قولتين ولكنها لدى ستندال تكون خندقاً أو هوةً تفصل بينهما. وتركيب ستندال للجمل على هذه الشاكلة يخالف دعواه المطالبة بالعفوية، ولكنه مكيف تكييفاً تاماً مع هواه الحاد نحو «السامي الذي هو غير متوقع» وهذا يعني أيضاً مع وضعِهِ كليبرالي شكاك مثقف. ولقد تحولت التوكيدات الليبرالية الروسوية (نسبةً الى جان جاك روسو) لدى ستندال الى ذكاء وفطنة وسرعة بديهة معقدة ولكنها ما تزال تخريبية.

ستندال شخصية ثقافية فريدة وهو أيضاً روائي فريد في فن الرواية. رؤياه بشأن الحياة الجيدة هي في جوهرها رؤيا نيتشه مطروحاً منها زَهْوُ هذا الفيلسوف بنفسه ذلك الزهو الذي يصل الى حالة عُصابية مَرَضية، فكلاهما يأمل ان يجيء «الانسان الاعلى» المثقف - على الرغم من ان ستندال متحرر من الاضطرابات التي تربط نفسها باستخدام نيتشه لهذه العبارة، أما أفكارهما بحق الاسلوب، فهي متشابهة جداً وان لم تكن متشابهة حين تكون بحق أسلوبهما هما بالذات، وأما التفاعل بين العناصر الديونيزية والابولونية الذي دعا اليه نيتشه فيما بعد فقد سبق انجازُهُ في أعمال ستندال. وفوق كل شيء فان المفهوم النيتشوي بحق الاوروبي الجيد - أي الانسان ذي الثقافة الرفيعة والاذواق الليبرالية والانسانية المتجردة - هذا المفهوم يجري التكهن في أعمال ستندال. وحين نريد اختصار الامر بعبارة واحدة نقول ان سياسة ستندال هي سياسة الاوروبي الجيد.

- ٢ -

الاحمر والاسود رواية حول السياسة في حقبة تجعل السياسة مستحيلة. وعلى الرغم من أن السياسة يتم الشعور بها خلال الكتاب كله كطاقة موجِهة (بكسر الجيم) فانها نادراً ما تكون مرئية رؤيةً مباشرة فيما عدا الفصل الذي يتآمر فيه النبلاء على بلادهم ووضعها تحت رحمة الانكليز. ومجتمع رواية الاحمر والاسود ليس مجتمعاً توتاليتيريا (شمولياً) فهو يرغم الناس على التلاؤم والمماشاة بفعل الضغوط أكثر مما يرغمهم بفعل الارهاب. انه مجتمع التفاهة

أكثر حتى مما هو مجتمع الخوف، على الرغم من ان خوفه من الماضي القريب، من تلك الحرية التي وطَّد نفسه على خنقها انما هو خوف أكثر من حاد. وفي حالة غياب الحرية فان الدافع السياسي يتخذ شكل الطموح أو الكراهية أو سلوك قطاع الطريق: وكل هذه الامور الثلاثة تعتلج في صدر جوليان سوريل. والكتاب يوحي، بين اشياء أخرى، بالثمن الذي يجب ان يدفع حينما تزاح السياسة عن سطح الحياة الاجتماعية، وعلى هذا الاساس يمكن قراءته بفائدة متأخرة من قبل أولئك الناس المعنيين بالادب والذين يتصورون أنفسهم فوق «قذارة» السياسة.

يُظهر ستندال السياسة متجسدة في السلوك اللاسياسي، والصراع الطبقي في وقت تكون فيه الطبقات نائمة بعد ان سُحقت وأُلزمت على أن تَهْمَدَ في حالةٍ من المصالحة. لا شيء يمكن له ان يظهر ظهوراً مباشراً في عالم هذا الكتاب، ولا شيء يمكن ان يقال بصراحة: والسياسة يجب ان تخترق المجال على هيئة رغبات وقواعد سلوك اجتماعي وجنس. جوليان سوريل رجل يدير حرباً سرية ضدَّ المجتمع وهي حرب تربكه أشد الارباك ذلك انه لا يمتلك قاعدة متينة من ناحية المبادىء بحيث انه ينفق نصف وقته موجهاً تلك الحرب ضد عشيقاته وضد نفسه. هو يمثل الوجه العنيف الصدامي من سياسة ستندال الخاصة بالمكر، ولكنها صدامية فقدت معناها مع هزيمة اليعاقبة. وجوليان سوريل كما يقول ستندال «رجل شقي في حالة حرب مع المجتمع كله» ولكنه لا يستطيع ان يُجْرِيَ تمييزات مضبوطة بين العناصر المختلفة في المجتمع. فهو يخبر نفسه قائلا «لن أسير في طريق الحياة البورجوازية، الطريق الوسط، انني أسعى بالاحرى نحو الرفعة والمجد الثوريين» ولكن ذلك المجد نفسه حينما يأتي كما أتى في عصر الانسحاب الاجتماعي يغريه بالجريمة (وكان ستندال سيتفق مع ملاحظة أوسكار وايلد التي مفادها انه في القرن التاسع عشر لم يعد سوى الطبقات الدنيا محافظين على ما يكفي من الطاقة لارتكاب الجريمة) وجوليان هو الغريب في عالم معادٍ ولكنه الغريب الذي لم يعد يعرف ماذا يريد والذي يفتقر كما يقول ستندال «الى الشجاعة كي يكون مخلصاً» ونراه تزوره بين الحين والحين عواطفُ الحرية كما تكون لديه لحظات من التعاطف الصادق، ولكن شكواه الكبرى

تجاه المجتمع انه يشل حركاته: فهو يشعر بالمرارة نحوه، وفوق كل شيء، يشعر بالمرارة لأنه لا يسمح له بهجران طبقته وربما بخيانتها.

العالم كما يعرض نفسه لجوليان سوريل هو ميدان معركة: وقد جرت الحرب في المعركة هذه وخُسِرتْ. ومع ذلك فان صورة الحرب صورة جوهرية، ذلك انه ليس هناك في أية رواية أخرى من روايات القرن التاسع عشر مثل هذا الادراك المصاغ مِثْلَ هذه الصياغة بأن المجتمع قد انقسم الى طبقات متطاحنة متحاربة. كل شخصية من شخصيات هذا الكتاب تُوَحِّد نفسها بمصلحة خاصة معينة فالماركيز دولامول وهو المتحدث باسم النبلاء يقول «بين حرية الصحافة وبين وجودنا كرجال محترمين هناك حرب تصل الى حد استخدام السكين. أما السيد دورينال وهو البورجوازي الصاعد فهو لا يستطيع احتمال فكرةِ ان منافسَه قد اشترى جوادين ونراه لا يجد الراحة إلا عندما يستخدم هو معلماً خاصاً لابنائه. هذا هو الحساب البورجوازي: جوادان يعادلان معلماً خاصاً. وجوليان نفسه الذي يفكر كأنه مزيج غريب من بايرون وماركس يبدأ خطابه الأخير الموجه الى المحلفين على نحو يجعله كأنه سجين سياسي تقريباً - وهذا الامر يبدو لي مفتاحاً للرواية، إذْ يقول «أيها السادة ليس لدي شرفُ الانتماء الى طبقتكم...» ولو ان جوليان أمكن نقله الى روسيا بعد نصف قرن من الزمان، خلال الحكم القيصري، لكان قد اصبح إرهابياً، أما وقد وضع بالضرورة في فرنسا ابان عودة الملكية، التي هو لا يقبل بها ولا يستطيع ان يقاومها، فانه قد صار بطلاً ومجنوناً ومهرجاً. وفي النهاية يستسلم الى موته في حالة من الوعي بأنه قد صار رمزاً بالفعل، وهنا مرة أخرى نراه يشبه شهيداً سياسياً.

تنفجر السياسة المكتومة في رواية الاحمر والاسود بوصفها كراهية، الكراهية الطبقية، وبينما نجد رواية لوسيان لوڤان ليست كتابا بمثل الحدة التي عبرت عنها رواية الاحمر والاسود فان فيها يصير التصلب الطبقي أيضاً موضوعاً رئيسياً. وقد كتب ستندال في هذه الرواية غير الكاملة «في الاقاليم الريفية لم يعد يوجد أدنى تواصل بين الطبقات المتعادية» ولكن ثيمة العلاقات الطبقية لا تنال معالجةً متناغمةً (هارمونية) في رواية لوسيان لوڤان

مثلما تنال في الروايتين العظيمتين الأخيرتين (أي الاحمر والاسود ورواية دير بارم). فالجزء الاول من رواية لوسيان لوفان يميل ميلاً شديداً نحو الرومانس (أي حكايات الرومانسْ التي كتبت غالبيتها في القرون الوسطى وعصر النهضة) ولكنه من نوع الرومانس الستندالي، أما الجزء الثاني من رواية لوسيان لوفان فهو مثقل أكثر مما يحتمل بالتفاصيل السياسية ومزجُ هذين العنصرين، وهما في حقيقةِ أمرِهما الجانبان اللذان يشكلان طاقة ستندال الابداعية، هذا المزج لا يتم انجازه انجازاً كاملاً.

وتعود الرواية، وان كانت عودتها بطبقة صوتية أدنى، الى ثيمة ستندال وهي: «ان الصراع الذي اصاب القرن التاسع عشر إصابةً بالغةً يكمن في حقد أصحاب الالقاب المنتمين الى الطبقات العليا على أصحاب الكفاءات» ولكن التفسخ الاجتماعي المصور في رواية «الاحمر والاسود» قد ذهب في رواية لوسيان لوفان الى درجة أبعد بكثير. فتحت حكم ملكية لويس فيليب لم يعد الملكيون ولا الجمهوريون سعداء وقد صارت الحكومة في أيدي اصحاب الاموال أما الرجعيون فقد صاروا شنيعي السمات (غروتسكيين) وأما الراديكاليون فقد اصبحوا بلا قدرة ولا قوة. وأخذت النقود هي التي تحكم أما العاطفة القوية فقد ماتت. واحتقار ستندال لهذه الحقبة، شبيهٌ شبهاً ملفتاً للنظر لاحتقار ماركس لها في كتابه الصغير «الصراعات الطبقية في فرنسا» سوى ان ماركس يكتب بسخرية مريرة وستندال يكتب بنبرةِ الاوبرا الفكاهية. لقد صار المجتمع مهزلة (فارص) وليس هناك من شيء يستحق ان يؤخذ مأخذاً جدياً من قبل الناس المتمتعين بقدر من الذكاء. وستندال ينسحب أبعد فأبعد عن مجتمع زمانه على الرغم من المشابهة القديرة التي يقوم بها لمحاكاة الواقع وتصوير سطحه، وكلما ازدادت المسافة التي تفصله عن المجتمع ازداد اعتماده على الكوميديا.

وتلك المشاهد في الجزء الثاني من رواية لوسيان لوفان التي تُفَصّل الفسادَ السياسي لدى الملكية البورجوازية، فهي وان تكن مشاهد حية بحد ذاتها، إلا أنها تفتقر الى الدعم من قبل بقية أقسام الرواية، ذلك الدعم الذي ينبغي ان تحصل عليه مثل تلك المشاهد. واحساس ستندال بالعلاقات

الطبقية يجري بالدرجة الاولى على المستوى السياسي بينما رواية مثل لوسيان لوفان التي تغامر في القيام بجولة في النظام الاجتماعي تحتاج الى مدى واسع من المواد التي لا يمكن الحصول عليها إلا بواسطة الغوص تحت المستوى السياسي وفي أعماق الزوايا البعيدة من المَدِينة. ولأجل القيام بذلك، سواء أكان يمتلك الموهبة لذلك أم لا، فان ستندال كان يفتقر افتقاراً واضحاً للصبر اللازم له، فالرواية الاجتماعية بالمعنى الذي يمكن أن توصف به روايات بلزاك، ليست من النقاط القوية التي يتمتع بها ستندال، ذلك انه يفضل ان يسير مسرعاً على سطح المجتمع على أن يقوم باختراقه. وبصورة غريزية كان ستندال يشك في ستراتيجية بلزاك في التأليف، مثلما كان سيشك في علم الاجتماع الخاص بماركس لو انه عرفه، لأن كلاً من بلزاك وماركس، بسبب ارتباطهما بالقرن التاسع عشر ارتباطاً لم يكن لدى ستندال، يستخدمان، كما لا يستطيع ستندال أن يستخدم، طريقة الاختراق عمقاً. ومع هذا فان رواية لوسيان لوفان بسبب تركيبها تتطلب بالضبط هذا النوع من الاختراق في العمق – وعلى أية حال فان ستندال لن يقوم بهذه الغلطة مرة ثانية.

– ٣ –

تشير رواية دير پارم الى أشدِّ ابتعادٍ قام به ستندال عن الجو المعاصر له وأقوى انتصارٍ له على ذلك الجو، فالرواية هذه هي أكمل تعبير عن تَغَرُّبِهِ عن عصره – وعن رفضه لأن يكون مشلولاً بحكم ذلك التَغَرّب. فپارم لا تنتمي الى القرن التاسع عشر ولا هي تنتمي الى حقبة ماكيافيلي كما قال بعض النقاد، ذلك انها تجريد عن الزمان والمكان، وهي نموذج مصغر لحكومة الطغيان، وهنا نجد السياسة، بفعل تناقض يكمن في أعماق عَظَمَة ستندال، تتخذ في وقت واحد شكل التمثيل المباشر الذي تمتلكه الحكاية – الامثولة وشكل التدفق المنتظم الاسلوب الذي تتخذه الاوبرا.

غالبية الروائيين الذين يستديرون نحو السياسة – وأنا أفكر بجوزيف

كونراد بوجه خاص - يميلون الى النظر اليها على أنها عائق يلقيه العالم في الطريق المنفي الى السعادة. وستندال أيضاً ينظر الى السياسة بهذه الطريقة ولكن نظرته وطريقة وصوله اليها معقدان أكثر من غيره بكثير. فالسياسة تحرم الكونت موسكا والدوقة سانسفرنيا من السعادة التي في ميسورهم الحصول عليها حصولاً فورياً، كما ان السياسة تمنع فابريس من الهرب مع عزيزته الصغيرة كليليا، فالسياسة هي تلك القوى من قوى العالم التي تحول أنظار الناس عن أشد غرائزهم صدقاً، ولكنها في الوقت نفسه شيء آخر لم يستطع سوى ستندال ودوستويفسكي بين روائيي القرن التاسع عشر ان يدركاه ادراكاً جيداً: إذْ انهما أدركا ان السياسة تشكل منطلقاً للعواطف نفسها التي تقوم هي بخنقها، فهي ليست مجرد عائق أمام الارادة ولكنها تَحَدٍّ أيضاً، كما انها ليست مناسبةً لممارسة اللؤم ولكنها تكون أحياناً مناسبةً لممارسة البطولة.

مجال السلوك السياسي في پارم انما هو مجال ضيق: فليست هناك احزاب حقيقية والافكار موضع شبهة والناس خُرْسٌ صامتون أما الملك فهو وإن لم يكن حاكماً مطلقاً فلديه من السلطة ما يكفي لكي تُشَكِّلَ نزواتهُ ورغباتهُ الحياةَ اليومية لوزرائه وبلاطه. وانه لمن مظاهر خيبة الأمل المتزايدة لدى ستندال في عالم الشؤون العامة (ورواية دير پارم تحتل مكاناً في تاريخ تطوره الادبي يكاد يكون مشابها للمكان الذي تحتله مسرحية العاصفة في تطور شكسبير الادبي) بحيث انه في الرواية كلها يعالج السلطة من الجانب الذي هو حقير ودنيء، وبوصفها سخفاً خائفاً من جهة الذين يمارسونها وبوصفها تهديداً دائماً للناس الاذكياء وعلى انها افساداً معيناً للناس الضعفاء. فالسلطة شيء يجب ان يتعلم المرء كيف يتحاشاه او يهرب منه أو يهادنه. وكثيراً ما كرر ستندال وصف الشخوص الرئيسية وهي تشغل نفسها بمشكلة ستكون هي الشاغل الرئيسي لدى ستندال نفسه في سنواته الأخيرة: وهي كيف يحتال المرء على حكامه. وموقف ستندال تجاه السلطة ليس هو موقف الرجل الذي يحتل مكان القمة في الكومة الاجتماعية ولا مكان الحضيض منها ولكنه أقرب من موقف الانسان الذي يحتلُّ مكاناً هامشياً فيها.

الشخصيات المركزية الثلاث تمثل ثلاثة مواقف ممكنة تجاه السلطة وثلاثة أبعاد ممكنة عن السلطة. فالكونت موسكا يمارسها ولكنه ينظر اليها في أحاديثه الخاصة ومع نفسه على انها مهزلة حادة (فارص) أما سانسفرنيا فهي تحتمل السلطة ولكنها مستعدة على الدوام الى مقاومتها بكل القوة التي تحمل رغباتها الخاصة، وأما فابريس فهو ينحني لها انحناءة رجل البلاط أو رجل الدين ولكنه يظل من حيث الجوهر غير مبالٍ بمتطلباتها. وستندال يشارك في كل هذه المواقف ولكنه لا يشارك في أي منها على وجه تام لا يسمح باتخاذ الموقفين الآخرين.

والكونت موسكا رجل يؤمن بدوام العالم الاجتماعي ان لم يكن يؤمن بحكمة ذلك العالم. في شبابه كان قد حارب مع جيوش نابليون، ولكنه الآن، كما يقول عن نفسه «ارتدي ملابسي مثل الممثل في مهزلة (فارص) لكي أحوز مركزاً اجتماعياً وبضعة ألوف من الفرنكات سنوياً» والكلمة الاساسية هي «المهزلة» التي يستخدمها موسكا مراراً حينما يتحدث عن أحداث پارم وهي مفتاح يقدمه ستندال لقرائه ولكنه نادراً ما جرى استخدامه من قبلهم. والكونت موسكا يتوجب عليه ان يلائم نفسه مع العالم ولكنه لا يرتضي شعوذته. وهو يعلم انه حينما يأمر بالبحث كل ليلة عن القتلة المحتملين تحت فراش الملك ارنست الرابع انه ليس الملك وحده هو السخيف المضحك بل هو أيضاً سخيف مضحك. واعباء السلطة لا تستقر استقراراً مريحاً عليه: فهو يجد من المرهق جداً أن يبقى وجهه متخشباً في حالة الرزانة المطلوبة، وهو يعلم ان الحذر الدائم الذي يتطلبه منه مركزه السياسي لا بدّ ان يعتصر طاقته اعتصاراً سواء بوصفه شخصية عامة أو فرداً خاصاً. وهو شجاع ولكنه غير بطولي وهو ذكي ولكنه ليس مبدعاً. وليس لديه وهم بأنه يغطي نفسه بالمجد أو الطيبة، وهو مثل كثير من الناس الذين هم ليسوا كلبيين جداً ومع ذلك فهم يشعرون انهم مرغمون على تقبل مهام يكرهونها كراهية حادة فهو يتكلف اتخاذ موقف الرجل الكلبي وبواسطة هذا الموقف يمكن له ان يتوقع النقد الذي قد يوجه ضده أو يبالغ في ذلك النقد أو ينزع منه السلاح. ذلك لأنه يعرف طرائق العالم: فحينما يقترح فابريس ان تجريَ محاكمتهُ من قبل «قضاة يحكمون وفقاً لضميرهم» فان

موسكا يجيب بلطف قاهر «سوف تجعلني ممتناً الى درجة عظمى... لو أنك اعطيتني عناوين هؤلاء القضاة، فسوف أكتب لهم قبل أن أنام».

ولدى موسكا قيم عالية بشأن الشرف الشخصي وهو يعرف ان في مهنة كمهنته، مثلما في عالمه، لا يمكن لهذه القيم أن تبقى بدون أن تُجرح ولكن صعوبته الكبرى - وهذا ما يكاد يحطمه - انه بعد أن فقد الاندفاع الليبرالي الذي كان لديه في شبابه فهو يفكر الآن بآليات الحكومة أكثر من تفكيره بغاية الحكومة. وهو ليس منتشياً بالسلطة، فهو لا يريد أن يؤذيَ الناس أو يُذِلّهم، وهو يبذل جهداً كي يمنع الملك ارنست الرابع من ان يُفَظِّعَ في مركزه، ولكنه يتصرف بفعل دافع عابر أكثر من تصرفه بفعل القناعة الاخلاقية. فالكونت موسكا رجل طيب ولكنه رجل طيب بدون ايمان. وهو لا يستطيع مطلقاً ان يقاوم إغراءَ (وهو اغراء صاحب المهنة) أنْ يظهر للملك انه يحتقر الكيفية التي ينفذ بها سياساته الحقيرة، فهو يقول للملك ارنست الرابع، على سبيل المثال، انه يمكن مواجهة مشكلة الكاربوناري المتمردين أما بذبح عشرة آلاف متمرد أو بالقيام بتنازلات شعبيه. والنصيحة هذه نصيحة ذكية، ونحن واثقون كل الثقة أي من الطريقين يفضله موسكا ويبدو محتملاً أنه بالغ في عدد الضحايا الضروري ابتغاء اقناع ارنست الرابع كي يسلكِ سلوكاً متسامحاً، ولكن المشكلة هي ان موسكا لا يفكر إلا ضمن اطار «فن ادارة الدولة» مبعداً عن مجال رؤيته تلك المشكلات الجوهرية المتعلقة بالقيمة والتي كانت ستتطلب منه ان يبدأ بالحكم على ماهية الكاربوناري وقضيتهم. ونظرية موسكا في الحكومة، مثل نظرية ماكيافيلي التي استقيت منها، تقوم بعملها جيداً في فترات التوازن الاجتماعي، حين تكون العلاقات الطبقية مستقرة نسبياً وتكون الجماهير غافية سياسياً وعلى ذلك فيمكن وفقاً لذلك انه يتم تضييق حدود السياسة الى اطار فن المناورة وترتيب الامور. وموسكا لا يدرك، ولو ان ستندال يدرك أحياناً، بأن كل حساباته الدقيقة يمكن ان تهدم بفعل اندلاع العواطف الشخصية المشبوبة من جهة وبفعل تدخل الحركات الطبقية من جهة أخرى. وان هذا خطأ يتّصف به أولئك الذين يودون أن يظنوا ان السياسة الادارية هي «علم».

قال عدد لا يحصى من النقاد ان ستندال كان يجسّد في شخصية موسكا الرؤية الماكيافيلية في السياسة، وارنولد هاوزر، وهو واحد من افضل النقاد في زماننا، يكتب قائلاً ان روايات ستندال هي «دورات تدريبية لتعلم اللااخلاقية السياسية» ويستشهد موافقاً بملاحظة بلزاك التي مفادها ان رواية «دير پارم» هي الرواية التي كان ماكيافيلي سيكتبها لو أنه عاش في ايطاليا القرن التاسع عشر ونُفِيَ منها. هناك خليط عجيب من الصواب والخطأ في هذه القولات بحيث قد يكون من المفيد أن تقوم بخروج عن الصدد قليلاً لكي ننظر في ماكيافيلي نفسه، الذي هو حقاً، ولو لم يكن بالطريقة التي يفترض فيها، احد الذين تَحَدَّرَ ستندال من سلالتهم.

مثل ستندال كان ماكيافيلي ليبراليا في زمانٍ عانت الليبرالية خلاله من اضطراب. وكان يؤمن بأن أفضل أنواع الحكومات هي الجمهورية وفي كتابه «مطارحات حول ليفي» وهو كتاب أهم من كتابه «الأمير» صاغ أفكاراً حول الحكومة الديموقراطية تظل قيمة حتى هذا اليوم. فهو يكتب قائلاً «في كل جمهورية هناك حزبان، حزب النبلاء وحزب الشعب، وكل القوانين التي هي في صالح الحرية تنجم عن التعارض بين هذين الحزبين.» ومما هو أشد بعثاً على الاعجاب ما يلي: «ليس هناك من شيء يجعل الجمهورية أكثر متانة واستقراراً من تنظيمها تنظيماً يجعل من الاندفاعات والتذمرات التي تهزُّ الدولة لديها طريق منصوص عليه بموجب القانون كي تُنَفِّس عن ذاتها» وفي الوقت نفسه فان ماكيافيلي بوصفه وَطَنياً قد رغب رغبة حادة في توحيد ايطاليا، وإلا فان فلورنساه التي يحبها ستظل لا حول لها ولا قوة أمام الهجمات الموجهة اليها من الشمال. وقد آمَنَ ان ايطاليا لا يمكن ان تتحد إلا تحت حكم أمير، وكتابه الشهير انما هو دليلٌ، ودليلٌ جاء بالدرجة الاولى ولكنه لا يخلو من سخرية، لذلك الامير. وقد ادرك ماكيافيلي انه في السياسة لا يمكن ان يوجد توافق هَيِّن بين الغايات والوسائل، وكثير من كتابه «الامير» مشغول بالقول: إذا أردت ان تصل الى هذه الغاية عليك ان تستخدم هذه الوسائل» ولكن هذا لا يعني ان ماكيافيلي كان «لاأخلاقياً»، إذ انه يشير فقط الى أنه كان من النزاهة بحيث يواجه صعوبة ملاءمة السلوك السياسي مع المدركات الاخلاقية. حين يكتب قائلاً

«استخدام الخديعة في أي فعل إنما هو أمر كريه ومع ذلك ففي ادارة أمور الحرب تكون الخديعة موضعَ ثناء وأمراً مجيداً» فهو يزعجنا بهذا القول أولاً بسبب احتمال انه ساخر بقوله وذلك على حسابنا وثانيا لأنه يقول نوعاً ما من الحقيقة. ففي حالة الحرب تكون الخديعة ضروريةً وفي حالة السياسةَ وهي غالبا ما تكون شكلاً خفيفاً من الحرب، فان الدسيسة تكون محتملة. وأولئك الذين يدينون ماكيافيلي يكرهون عادة بسبب تبشيره بما يمارسونه هم، وأكثر من ذلك، بسبب وصفه لما يمارسونه.

ومع ذلك فهناك صعوبة في التوصل الى فكر ماكيافيلي اعني في ملاءمة الناحيتين اللتين لديه، ناحية المطارحات وناحية الامير، ناحية الرجل الجمهوري والاخرى الخاصة بالمحلل المتصلب. ويرد هذا جزئياً الى الاختلاف بين المعالجات المعيارية والمعالجات الوصفية للسياسة وهو اختلاف يصير اشد حدةً بسبب ان ماكيافيلي واحدٌ من اوائل الكتاب السياسيين الذي اخذوا على عاتقهم مهمةَ وَصْفِ ما هو موجود بدلاً من وصف ما ينبغي ان يكون. ولكن يمكن النظر الى الاختلاف بطريقة اخرى: انه يرمز الى مشكلة الليبرالي الذي هو في فترة انعدام الحول الاجتماعي يبقى على رؤياه بشأن المجتمع المنشود ومع ذلك يشعر ان من التصلب في الموقف ان يكون هو عديم الجدوى ولذلك يحاول ان يكيّفَ نفسه لوقائع السلطة وحقائقها. وبسبب هذا الجهد فان فكر ماكيافيلي السياسي ليس في النهاية نظاماً موحَّداً مثلما ان استبصارات ستندال السياسية لا تتجمع تماماً في نظام فكري موحَّد. وستندال، لا سيما في ذلك الجزء منه المنعكس في شخصية موسكا هو ايضاً مرتبك بفعل صعوبة التلاؤم بين ما يؤمن به او ما يود ان يؤمن به مع ما يجب ان يفعله او ما يفترض انه يجب ان يفعله. (في رواية الاحمر والاسود سبق لجوليان سوريل ان تساءل قائلاً: من ذا الذي يعرف ما يمر به الانسان وهو في طريقه للقيام بعمل عظيم؟ «وان هذه المشكلة اكثر من اي عقيدة معينة هي التي تجعل ماكيافيلي مفكراً «حديثاً» هذه الحداثةَ وتجعل من ستندال روائياً «حديثاً» هذه الحداثة ايضاً.

اذا وحدنا، كما يقوم الناس بصفة عامة، بين هوية ماكيافيلي وكتابه

« الامير » تكون رواية ستندال « دير بارم » بعيدةً عن الميكافيلية التامة من حيث روحيتها. ذلك انه من الجوهري في هذه الرواية ان موسكا ليست لديه الكلمة النهائية مطلقاً في أية قضية مهمة، وانه يُسْبَق على الدوام، كما يعلم هو وفي الحق كما يرغب هو، من قبل كل من سانسفرينا وفابريس. ونصيحة موسكا لفابريس ليست بعيدة جداً عن نصيحة ماكيافيلي لأميره. فكلاهما يقدمان كتاباً تعليمياً حول كيفية الصعود في العالم، اذا توجب على المرء ان يصعد. وحينما يخفق موسكا فان ذلك مرده بالضبط الى انه يحيا على مقربة شديدة جداً من مدركاته ومن عاداته السياسية التي صار متمرساً فيها. وانه موسكا الذي قام نيابة عن الملك ارنست الرابع بشطب عبارة « اجراءات غير عادلة » من الورقة التي كانت سانسفرينا تمليها عليه وان هذا الشطب هو ما اتاح لأرنست الرابع ان يلقي بفابريس في السجن. وسانسفرينا تصف بحق سلوك موسكا بانه سلوك « رجل من رجال البلاط... المتملقين » وهي تضربه في اضعف النقاط لديه – اضعف النقاط لدى كل المحترفين للسياسة وكل اعضاء البرلمانات – وذلك حينما تقول « انه يتصور ان الاستقالة هي اعظم تضحية يقوم بها رئيس للوزراء. » ومن جهة اخرى فان انتصار موسكا، اي سموه على نفسه الوظيفية، يأتي عندما يتحرر من النظام الماكيافيلي ويدع هواه تجاه سانسفرينا يعرض مهنته للخطر وربما حتى حياته. وهناك يصير شخصية رائعة حقاً، يصير رجلاً قادراً على اتخاذ كل الاحتياطات ومع ذلك فهو يلغيها كلها، ويصير رجلاً يكون الحب عنده الوسيلة لاستعادة الحظ. وبابتعاده عن ماكيافيلي مؤلف كتاب الامير فان موسكا يقترب من ماكيافيلي الاخر، الشخص الذي كتب يقول ان الحظ يميل الى جانب الشبان والمندفعين: « فالحظ مثل المرأة التي تكون محبةً للشبان لانهم اقل احتراماً واكثر عنفاً وجسارةً وبذلك يسيطرون عليها. »

سانسفرينا، هذه المرأة الباهرة التي صار النقاد الادبيون مستعدين للتضحية من اجلها بكل شيء، تتدخل ايضاً في سياسة بارم ولكن ليس هناك اي شك في ذهنها او ذهن اي شخص اخر بشأن القيمة التي تضعها على تدخلها. هي مهتمة بالسياسة لا بوصفها وسيلة من وسائل تنظيم

التأزمات الاجتماعية ولا بوصفها اشباعاً لجوع الى السلطة ولكن كشكل من اشكال الفعل الذي يبرز اعظم الابراز محيط الشخصية الانسانية وتثنياتها. هي تحكم على الملك ارنست الرابع باعتباره رجلاً اكثر منه ملكا (وهذا امر لا ينفعه) وهي تستغل خوف رئيس الاساقفة لاندرياني أمام أصحاب الألقاب النبيلة، كما انها تُسحَر بليبرالية فيرانته بيلا تلك الليبرالية الشبيهة بليبرالية روبن هود، كما انها تقيس قياساً مضبوطاً يبعث على الاعجاب المسافة التي تفصل فابريس عن العالم. وفي كل استجاباتها نراها تصل على الفور الى قلب الشخصية التي امامها: وهي واحدة من اقل الشخصيات نفاجةً وتشامخاً في الادب كله. وسانسفرينا رومانسية تشخص المبدأ النابليوني في العلاقات الشخصية، او على الاقل ذلك المبدأ كما فهمه ستندال ورفع منه الى اعلى الذُرى. والهيام العظيم في حياتها هو شعورها تجاه فابريس وهو اكثر من حب للمحارم وان كان فيه شيء منه، لأنه ينطوي على الرغبة في انشاء نوع من المخاطرة الروحية في شخص اخر وبذلك يمكن اعادة صياغة الحياة من جديد. فمن خلال قوة كائن اخر فانها تستطيع العودة الى حالة الشباب، لا للسيطرة على فابريس ولكن من اجل الاشتراك معه فيه. وهي تعجب بالكرم والاندفاع والمرح والهوى العنيف - كما انها معجبة بنوع من انعدام الرحمة في سبيل الوصول الى هذه الامور. ولدى نهاية الكتاب تتقبل مصيرها وهو ان تتزوج موسكا وتتنازل عن فابريس. وكما عبر عن ذلك ستندال تعبيراً جميلاً حين قال: «لقد جمعت كل المظاهر الخارجية للسعادة».

سانسفرينا اذ تسيطر على موسكا انما تمثل انتصار الروح الاسبانيولية على المكر المحسوب حساباً، وانتصار قوة الرغبة في ازاحة قيود الحذر جانباً. وستندال في رسمه لها بمثل هذه المودة التي يندر ان تُضَارع في الادب انما يوحي بانه مهما يكن الهوى العنيف حيوياً ومليئاً فلا بد ان الاخلاق تعاني بعض النتائج من ذلك. وتبدو سانسفرينا انها تَعْبُرُ مراراً الى ما وراء حدود الاخلاق على الرغم من ان المرء لا يكون ميالاً ميلاً قوياً الى افتراض انها احرزت تجاوزَ القيم النيتشوي بقدر ما يكون ميالاً الى اعتبار انها ممتنعة على المناقشة الاخلاقية مثل قوة طبيعية جليلة.

اما فابريس فهو يقف على خطوة ابعد، على خطوة طويلة ابعد، عن العالم السياسي. وهذا لا يعني انه يفتقر الى الافكار السياسية فستندال قد تكفل بان يكون فابريس مزوداً بالافكار السياسية تزويداً حسناً. ولكن فابريس ليس في حقيقة الامر معنيا بالسياسة، فالعالم يدعوه دعوة اقل بكثير مما يدعو جوليان سوريل. وهو على العكس من جوليان شخصية سلبية في العادة وهي سلبية على الرغم من اشتراكه في معركة واترلو وهروبه من البرج. وهو لا يبدأ بممارسة ارادته الا عندما يكون الامر متعلقا بكسب كليليا - اي عندما يهجر عالم موسكا وسانسفرينا، عالم السياسة والقضايا السياسية. ومثل رواية الاحمر والاسود تنتهي رواية دير بارم بطقس غريب من التجديف الذي يكون فيه مع ذلك لون مخفوق من الشعور الديني. فمواعظ فابريس مزيفة تزييفاً عنيفاً، ذلك لانه ليس رجلاً دينيا، ولكنها تعبر فعلاً عن دافع عاطفي صادق، عن حاجة غامضة لكنها صحيحة للنقاء والرفعة، عن رغبة في الوعظ على الرغم من انه ليست لديه رسالة في الحقيقة، سواء بالنسبة الى نفسه ام بالنسبة لمستمعيه، اكثر من التعبير عن تلك الرغبة.

من الناحية السايكولوجية نجد ان فابريس يعاني من حالة حادة من حالات اغتراب النفس: فهو كثيراً ما يبدو منفصلاً عن فعاليته الخاصة به، كما لو كان يتخذ سلسلة من الادوار التي تكون نفسه الداخلية منقطعة عنها. ومن الناحية الاجتماعية نراه مطروداً عن المجتمع حتى اكثر من جوليان سوريل، ذلك انه بينما يكون جوليان معذبا بفعل عدم القدرة على الوصول الى مكانه في العالم فان فابريس يشك فيما اذا كان مكان المرء في العالم يستحق ان يوصل اليه. فابريس شاب تكمن لديه في حالة سبات بذرة الطموح الاخلاقي التي ربما استطاع عصر اخر ان يحركها للنمو، اما انه يصير في النهاية رجلاً من رجال الدين جاعلاً من حياته سخريةً بالعقيدة، فليس من قبيل المصادفات، ذلك انه يمتلك المهمة الدينية في باطنه مهما يكن الشكل المشوه الذي هي عليه. وعلى الرغم من ان فابريس ليس حالماً الا انه يسلم نفسه للاحلام - ان يهرب، ان يعود ثانية الى نفسه، عميقاً في شرنقة الطفولة والبراءة. ولعل اعظم مشهد يظهر فيه، وبالتأكيد هو واحد من

اعظم مشاهد الرواية، هو الذي يعود فيه الى شجرة الكستناء حيث كان يلعب وهو طفل وهو الان يقوم بطقس من طقوس اعادة الانبعاث، وبذلك يعبر عن حاجته لا لكي يعلن عن رجولته، التي هو، مثل خالقه المؤلف، ليس واثقاً منها كل الثقة، ليس هذا فحسب، بل ليعلن ايضاً عن تقواه العميقة تجاه طفولته والبقايا التي ما تزال منظورةً منها.

حين يُنظر اليهم معا فان موسكا وسانسفرينا وفابريس يجسدون تفاعلاً في القيم باهراً: فهناك الانهاك بالشئون الدنيوية وهناك الهوى الشخصي الجامح كما ان هناك نوعاً من البراءة الشاردة. انهم اناس جنحت سفنهم في عالم معادٍ، اناس صاروا واعين بانه لم يبق سوى القليل مما يستطيعون الايمان به سوى رغبتهم في ان ينتشلوا شظية ما من شظايا السعادة لانفسهم ولكل منهم للاخر. وكما لاحظ مارتن تيرنل ملاحظة ممتعة فانهم يشكلون «نخبة ارستقراطية متمدنية الى حد هائل وهم يقامرون بكل شيء في سبيل فرصة واحدة - وهي السعادة من خلال العلاقات الشخصية... انهم شخصيات ماساوية وذلك بالضبط لانهم «لا يؤمنون باي شيء» ذلك لاننا لا نستطيع القول بانهم.. يؤمنون» بالعلاقات الشخصية، هم مرتبطون ارتباطاً عنيف العاطفة بهذه العلاقات ولكنهم مدركون ادراكا عميقاً لغياب السحر الباطني واهتزاز طريقهم في الحياة حينما توضع تلقاء الطغيان».

عدنا الان الى حيث بدأنا: الى هزيمة الليبرالية ومشكلة الكيفية التي يستطيع معها الذكاء ان يبقى موجوداً في عصر النفاق. ولكن شخوص ستندال لا يُبْدون اكتئاباً بسبب ذلك، او هم على الاقل لا يبدون اكتئاباً كثيراً بسببه فهم يؤمنون ان المرء اذا لم يستطع ان يحيا حياة بطولية فانه يستطيع ان يحيا سعيداً شريطة ان يستخدم فطنته. فستندال لم يصل الى شعور فلوبير بان الانسان لا يستطيع ان يحيا بطوليا ولا سعيداً كما لم يصل الى شعور اندريه مالرو بان السعادة قد صارت غير ذات موضوع وان البطولة مهما يكن ثمنها امر الزامي على المرء ان يقوم به.

يبدو لي ان ستندال كان واعيا كل الوعي للبعد السياسي في اعماله. وبالتأكيد كان لا بد ان يكون انسانا يمتلك اعلى درجة من الذكاء السياسي

ذلك الذي ابتدع فكرة جعلِ زعيم حزب الاحرار الرسمي يقوم بوظيفة حاكمٍ لقلعة السجن وجَعَلَهُ يقوم باخبار الامير ارنست الرابع كل اسبوع عن الاجراءات التي اتخذها لابقاء الاحرار وراء القضبان في زنزانتهم. وليس هناك من تنديد بالجبن المعنوي الذي كثيراً ما اتسمت به الليبرالية الحديثة قد نال قوة التعبير الحاسمة مثل الصورة التي بناها ستندال لها وكما لو انه فعل ذلك بشكل عابر: فالجنرال فابيو كونتي وهو زعيم المعارضة انما هو خادم تابع للامير وحارس سجنه.

وما هو اكثر ذكاء من ذلك ابتداع ستندال لشخصية فيرانته بيلاّ، وهو شخصية تستحق كل الثناء الذي اسبغه عليها بلزاك اسباغاً عظيماً. فان يجعل الليبرالي الفعال الوحيد في بارم شاعراً على شيء من الجنون وقاطع طريق، اي نوعاً من روبن هود المقطوع تماماً عن الشعب وهو مع ذلك متصلب في الدفاع عنهم - هذه فطنة سياسية على اعلى المستويات. فحينما يخفق كل الليبراليين التقليديين او يبيعون انفسهم فان الفنان المجنون يبقى في المعارضة. وهذا الشخص العنيف المندفع المبذر يضرب بكل شيء عرض الحائط من اجل الحب (والحب والليبرالية هما شيء واحد في نظره) ويكتب سونيتات عظيمة وهو وحده في عالم بارم الرجل السعيد حقا (ولعل ذلك كما يشير ستندال اشارة خفية، لانه رجل مخبول بعض الشيء) وهو جزئياً ما يريد ستندال ان يكون، اي الرجل الذي يبقى في المعارضة الملتزمة بالمبادىء مهما تجعله يبدو سخيفاً، لو لم تشغل ستندال عن ذلك بَطْنُهُ الكبيرة واغراءات الاوبرا وحياة الصالونات. وعلى الرغم من كونه شخصية كوميدية فان بيلا هذا شخصية تحرك المشاعر، فهو دعوة الى المقاومة، وهو الرجل الوحيد الذي تضارع لا مبالاته بالخاطر لا مبالاة سانسفرينا، وانها لاحدى اعراض معنى ستندال المميزة ان رئيس الوزراء (موسكا) وليس الخارج على القانون (بيلا) هو الذي يكسب الدوقة سانسفرينا في النهاية. من اجل ان يحافظ على تمرده الليبرالي فيجب ان يصير بيلا مضحكاً بل حق يصير شخصية هزلية من شخصيات المهازل (الفارص) ولكن استعداده بالضبط لقبول رداء المهزلة (الفارص) قد اسبغ عليه رفعة عوضت عن كل

شيء. ففي عالم بارم تظهر البطولة وراء قناع السخرية بالذات.

هذا المزيج من الجدية والمهزلة يجعل رواية دير بارم تبدو روايةً ملغزةً غامضة، لا سيا وان الجدية ليست صارمة ولا المهزلة مبتذلة. وستندال الذي هو دائماً مشحون بالحيوية والتخريب لا يستقر في موقف واحد مدةً كافية لكي تنظر اليه عيوننا المتعبة وتركز فيه تركيزاً وافياً، فهو لا يمنحنا نزفَ أنْ يكون ثقيلَ الظل، وهذا يقودنا الى الشك في ان ستندال يعاني من شخصية غير مستقرة.

ان ستندال كاتب صعب. هناك بعض الروائيين الذي يقدمون فقط صعوبة اكتشافِ ماذا يحدث في كتبهم وبعد اكتشافه يصير كل شيء واضحاً، بل يصير واضحاً اكثر مما ينبغي. ولكن في كتابات ستندال نجد السجاد منظفاً تنظيفاً جيداً والصورة محددة تحديداً قوياً من دون غموض - سوى ان المعنى وعلاقة الاجزاء بعضها ببعض هي الامور التي تَندُّ عن الامساك. واعتقد ان هذا مردّهُ لدرجة كبيرة الى مزيج النبرات لدى ستندال. فان تكون لهجة كاتب ما التي تميزه لهجةً ساخرة فأمر لا يربكنا، في هذه الايام نحن نصر على السخرية بافتقار هائل الى السخرية. ولا يزعجنا كلَّ الازعاج ان نرى الشخوص، التي لديها كل الحق في ان تكون ذكية على مستوى ذكاء مبتدعها، يكونون ساخرين سخريةً معتادة كل منها تجاه الاخر وساخرين بشأن انفسهم، ولو ان هذا يؤدي الى تعقيد نَبْرة الرواية اكثر مما نجد ذلك مريحاً لنا - وانه الثبات في النبرة اكثر من الحبكة او ابتداع الشخصيات ما يسمح لنا ان نقع في ذلك الاستسلام المريح الذي ندعوه «ان يصبح المرء معتاداً» على مناخ كتاب ما. ولكن ما يشكل الخصيصة التي لدى ستندال، اي مزجه بين السرعة الجدلية والبرودة المبتعدة، انه يكون مراراً ساخراً بشأن سخرية شخوصه. فحينما يقوم الكونت موسكا بالضحك على فابريس ولسبب جيد نرى ستندال، حتى اذا لم يكن ذلك الا بواسطة لا تزيد على انقلابة لغوية في التركيب النحوي، يتأكد من ان موسكا ايضاً لا يخرج سالماً من تلك المزحة التي وجهها ضد فابريس. وبمعنى من المعاني فان ستندال هو الى حد كبير المؤلف العارف بكل شيء والذي لا يتردد في ان يبين لنا ان

الشخوص هي من صُنْعِهِ هو، ولكنها ما ان تكون مبتدعة من قبله الا ويعاملون معاملةً كاملة المساواة، كما لو انهم اصدقاء قدماء كان يعرف معرفة لا نقصان فيها كل هَفَواتهم والذين يحبهم صانعهم مع ذلك. والسخرية الباعثة على الاحساس بالمفارقة تصير هنا كلمة المرور السرية التي تسمح بادخال الشخوص المفضلين لديه الى الحلقة السحرية، وهي حلقة السعداء القلائل.

ومدى النبرة في رواية دير بارم هو بالطبع مدى اوسع من سابقاتها. ففي اماكن قليلة كما لو انه يريد ان يرسم تضاداً مقابلاً للجلبة السائدة في الرواية والناجمة عن الروح الدنيوية والتشبث بها، نجد ستندال يقترب شيئاً ما من الروح الريفية الرعوية ومن نوع من الحنين لما هو «في الطبيعة» وهي روح تكون كل شخوص ستندال، مثلَ ستندال نفسه، عديمة القدرة عليها انعداماً تاماً. فابريس يعود الى شجرته ولكن عليه ان يغادرها فوراً، والكونت موسكا يتحدث حديث التوق الحزين بان في حوزته «بيت الشاعر بترارك القديم على ذلك السفح الجميل في وسط الغابة قرب نهر البو» والذي يمكنهم ان يستريحوا اليه كما يستراح الى ملاذٍ مقدس من الشعر والحب. ولكن مثل هذه الالحان تأتي في فترات نادرة، فان غالبية رواية دير بارم هزلي خالص الهزلية، بل انه حق ليكاد يكون احيانا من نوع الكوميديا الشعبية ولا سيما تلك الاقسام التي يكون سلوك فابريس الخارجي فيها يقترب اقتراباً شديداً من البطل البايروني. فابريس يهرب من البرج، ويدخل في مبارزات تبعث فيه الملال ويتابع نساءً هو لا يرغب في ان يحبهن - هذه هي مهزلة (فارص) الرواية المضادة للبطولة، اي عكسٌ للحالات الرومنطيقية ابتغاء التوكيد في النهاية على القيم الرومنطيقية. فهناك سانسفرينا تقوم بالحركات المخبولة التي تتطلبها مؤامرة في البلاط وفي الحق كل معالجة الحب ضمن اطار من السياسة الدنيئة، وهناك موسكا الذي يحيا خائفاً لانه كان من قلة الحذر والكتمان بحيث سمى ارنست الخامس بـ«ذلك الصبي» وراسّي، ذلك المهرج والسافل الكبير يخبر ارنست الرابع لماذا بالضبط لا يستطيع ان يدير الامور من دونه لانه اين في مقدوره ان يجد سافلاً على مثل هذا الكمال في السفالة - كل هذه الامور يجري القيام

بها بالوان من المهزلة (الفارص). وفي بعض الاحيان تأخذ الرواية صِبغةً هي نصف مهزلة شعبية ونصف قصة من قصص الاثارة والرعب وذلك ما يتصف به فلم عنيف، وذلك حينما نرى في هذه الرواية الاشارات الضوئية ترسل من برج الى برج اخر ونرى الابطال الذين يرفضون الهرب من السجن لانهم يحبون ابنة السجان والدوقات اللواتي يقمن بتسميم الملوك ويحرّضْنَ الشعراء المخبولين على كسر سدود خزانات المياه.

والاسلوب الذي يجري معه توصيل كل هذه الامور قد تم وصفه ابدع وصف من قبل نيتشه وذلك حينما تحدث عن المؤلف الذي «لا يستطيع ان يعرض اشد الاحداث جدية بلحن مرحٍ صخاب سريع، وربما مع شيء من الاحساس الفني الخبيث بالتقابل والتضاد الذي يغامر في تقديمه - فهناك أفكار مطولة ثقيلة صعبة خطيرة وهناك ايقاع العدوِ السريع والدُعابة التي هي من افضل انواع الدُعابة واشدها إسرافاً» وهذا الوصف ينطبق تمام الانطباق على ستندال على الرغم من ان نيتشه يتحدث هنا عن ماكيافيلي، ذلك انه وصف يؤسس خط السلالة الصادق الذي يمتد من ذلك الايطالي الى هذا الكاتب الفرنسي.

وفي كل هذه الاحيان، على اية حال، فان ستندال جاد كل الجدية جوهرياً وذلك في معانية ومقاصده. ولا يمكن قياس جدية هذا الكتاب الا اذا ادرك المرء ادراكاً تاماً الدرجة التي يكون الفعل فيه مهزلة (فارص)، ومأساة الكتاب توجد في حقيقة ان هؤلاء الناس الاذكياء ذكاءً رائعاً يجب عليهم ان يتصرفوا كما لو ان الفعل يجب ان يؤخذ مأخذا جديا واذا لم يقوموا بذلك فان النتائج عليهم ستكون خطيرة حقاً. هذا هو المغزى السياسي لسلوكهم، وهو سلوك فُرِضَ عليهم بقوة سياسة الهزيمة. هم يعيشون كما لو كانوا قد قرأوا مقدماً قولة نيتشه العظيمة التي وجهها للمتمردين في عصر غير متمرد «الاعتراض، التهرب، انعدام الثقة بفرح، وحب السخرية هي علامات الصحة، وكل شيء مطلق ينتمي الى علم الامراض.»

تخفيض قيمة الواقع في رواية
دير بارم[1]

بقلم جود هوبرت

في رواية «دير بارم» هجر ستندال، او يبدو انه هجر، الموقفَ الصدامي في الادب وذلك من دون ان يقوم على اية حال باتخاذ ملاذٍ له في ذلك العالم البطولي لكن اللاواقعي الذي كان شديد الغرابة على عصره وكان قد وصفه من قبل في قصة «رئيسة دير كاسترو». وبمعنى من المعاني نجد ان رواية دير بارم تُقَدِمُ مُرَكَّباً من اتجاهين جوهريين لدى ستندال: حاجته الى العمل السياسي، الى الالتزام، وهربه نحو ايطاليا من صنع الخيال الخالص. وفي الحق يمكننا ان ننظر الى مغامرات فابريس على انها نوع من الحكايات الايطالية - كأنها تحويل الى العصر الحديث لشباب اليساندرو فارنيزه المغامر الذي صار فيما بعد بابا تحت اسم بولص الثالث.

هذان الاتجاهان المتضادان يلعبان دوراً مهما في الرواية. فالفصل الأول يصف، بدرجة معقولة من الموضوعية، القدومَ المفاجىء لجيش نابليون الى ميلانو. وفابريس نفسه نصف فرنسي على الرغم من انه لن يكتشف ابدا ان اباه الحقيقي ليس سوى الملازم روبير الذي سيلتقي به في ظروف مزعجة خلال معركة واترلو. واشتراك فابريس في اخر حملة من حملات نابليون يشكل محاولة ساخرةً سخرية مقصودة من جانب المؤلف كي يصالح بين روحيته الايطالية الرومانسية في هذه الرواية مع محنته التاريخية التي هو

---

(١) «انقاص قيمة الواقع في رواية دير بارم» من «نادي ستندال» (١٥ تشرين الاول سنة ١٩٥٩).

فيها. واخفاق هذا البطل الشاب ذلك الاخفاق المروع لا يخلو مطلقاً من السخرية الباعثة على الاحساس بالمفارقة: ففابريس لا يستطيع ان يقنع نفسه بانه قام بدوره في معركة حقيقية، وفضلاً عن ذلك فان اباه هو يغشه دون معرفةٍ به ويجعل منه اضحوكة. وواترلو حيث يسلك فابريس المسكين مثل اخرق مطارد على طريقة مهرجي موليير، تقوم بفعل المصادفة باجراء الحل للاستمرار من عالم حقيقي ولكنه صار ماضياً اسطورياً وبين مستقبل انتزع المجد عنه حيث الابطال وقد تركوا لوسائلهم الخاصة قد صار لزاماً عليهم ان يتابعوا شكلاً انانياً جداً من اشكال السعادة ولعله لهذا السبب نجد ان فابريس يميل إلى السلوك مسلك الغريب اينما يصادف ان يعيش. فهو المنفي لاسباب سياسية من بلاده ينبغي عليه ان يختار بين وجود مغمور لشاب «متأنق» ذي موارد محدودة وبين مهنة متألقة في الكنيسة ولكن من دون ادنى اثر للمهمة الدينية عنده. وليس اي من الحلين قادراً على اعطاء توجيه ومعنى لحياته. وقد قَلَّصَ اندحار نابليون فابريس والشبان الاخرين الشجعان الى حالة من حالات انعدام الفائدة التاريخية - الى وضع يقترب في بعض الوجهات من احساسنا المعاصر بالعبث.

من الواضح ان القارئ لا يستطيع ان يأخذ مأخذا جدياً، او بالاحرى لا يستطيع ان ينظر نظرةً يجد فيها معنى تاريخياً، تصرفاتِ الامير رانوس ارنست الرابع والدسائس التي لا انتهاء لها في بلاط بارم. وهذا الامير التافه في توقه الى احياء امجاد الماضي السلطوية، يقلّد تقليداً لا جدوى فيه السلوكَ الخارجي للملك لويس الرابع عشر. لقد وصل به السخف حتى الزَمَ رجال بلاطه ان يضعوا البودرة على شعورهم مثل كثير من المشاركين في حفلة رقص تنكرية. ومن المفهوم ان الناس الاذكياء مثل رئيس الوزراء الكونت موسكا وجينا عشيقته يعتبرون السياسة، في هذا البلاط المسرحي، لعبةً مُسَلِّية وقد تكون احيانا حتى أخاذة، وهي لعبة لها قواعدها المقبولة مثل لعبة الورق (الويست). وان من الصدف في هذا البلاط ان أعلى تشريف يمكن للامير ان يسبغه على احد هو ان يدعى ليلعب الورق على طاولته! والشخصيات المحبوبة مثل الكونت موسكا وجينا وفابريس مدينون بعلوهّم

على الاخرين في عيني القارئ الى حقيقة انهم يمكنهم ان يلعبوا لعبة السياسة من غير ان يكونوا متورطين اقل تورط فيها.

والمقارنات المتكررة بين عالم السياسة وعالم المسرح من شأنها ان تكشف عن لا جدوى ذلك العصر. وراسّي صاحب المكائد، حتى وهو في اعلى درجات نذالته كوزير للعدل نراه يقارن بشخصية بونش الانكليزية (الاسم الذي يطلق على الأراجوز الانكليزي وهو ذو انفٍ اقنى وظهر احدب وتظهر بمعيته جودي: المترجم يبال الضربات او يلقيها). ونتيجة لذلك فان القارئ لا يستطيع سوى الضحك على دسائسه الماكيافيلية ودسائسه المضادة. وفوق ذلك فان القلعة الرهيبة مدينةٌ ببعض ما تحمله من رعب الى تقنية المسرح. فمن اجل تخويف المسجونين يستعرض الجنود امامهم «موكباً بصحبة جاسوس يلعب دور مسكين يسير نحو الاعدام».

واقتحام عالم السياسة من قبل عالم المسرح يصير اشد سخرية خلال حكم رانوس ارنست الخامس الذي تتكون اعظم متعة عنده من تمثيل مشاهد من كوميديا ديللارته (الكوميديا المرتجلة) مع جينا التي يعبدها. وفي الحق لا يكاد يكون هناك اي اختلاف بين الافعال السياسية التي يقوم بها الامير الشاب والادوار المتعددة التي يؤديها على المسرح. وكل شيء يصير مسرحيا الى حد يصل في نقطة معينة تقول فيها جينا بحضور موسكا «لقد تعبت حتى الموت. اذ انني قمت بالتمثيل المسرحي لمدة ساعة على خشبة المسرح ولمدة خمس ساعات في المكتب» وفي هذا المثال عينه توجب على الدوقة ان تقوم بدورها على نحو جدي اذ كيف يمكن لها بغير التمثيل الجدي ان تطيحَ براسّي في تحقيقه في اغتيال رانوس ارنست الرابع؟ وهي تنجح في تحويل الشك عنها وعن المتعاونين معها بان تؤدي دورا طفلياً: وهو قراءة حكاية لافونتين الخرافية التي عنوانها «البستاني وسيده»!

الاداءات المسرحية وتزجيات الوقت والالعاب لا تقوم بجعل دسائس البلاط هذه مضحكة فقط بل انها تخفض من قيمة الحاضر وتحطم العالم المادي وبذلك تنشيء شكلاً مثاليا للسعادة لا زمان له وهو مع ذلك انساني كامل الانسانية. وهذه السعادة التي هي في كل روايات ستندال تترافق دون

استثناء مع اجراءات ذات مخاطر، تتخذ في رواية دير بارم صفةً طفلية. فالاب بلانيس يسعى للسعادة في قضاء اغلب اوقاته في برج الناقوس الخاص بكنيسته مراقباً النجوم من خلال تلسكوب مصنوع كيفما اتفق من ورق المقوى وهو لا يكاد يكون افضل من لعبة. وهو يصف نتائج ارصاداته الفلكية كاتباً اياها على ورقة من ورق اللعب. وفوق ذلك فإن التنجيم، ليس اقل من السياسة او لعب الورق، له قواعده: «كل تنبؤ بالمستقبل انما هو مخالفة للقاعدة وهو خطر لان في امكانه ان يغير الحدث وفي هذه الحالة ينهار العلم كله مثل لعبة من لعب الاطفال».

اما بالنسبة لفابريس ففي اغلب الاحيان نراه ينهمك في امور طفلية، ذلك ان اول عمل يقوم به بعد ان اودع السجن في برج فارنيزه هو ان يضحك ضحكا صاخباً على حركات كلب من نوع التيرير استغرق في القضاء على الفئران التي تكثر في زنزانته. وسوف يلعب البطل لعبة الحب الاخاذة باكثر الاساليب الممكنة طفوليةً: وكليليا تصف محادثاتها بواسطة حروف الابجدية على انها لعبة اطفال. والعابها وهي مثيرة وخطرة على الرغم من طفليتها ذاتها او بسبب انها طفولية، هذه الالعاب تمكّنها على نحوٍ ما من الوصول الى نوع من البراءة الاولى او مثلما عبرت عنه السيدة فرانسين البيريس، الوصول الى ما هو طبيعي (في كتابها: الامر الطبيعي لدى ستندال، سنة ١٩٥٦). وعلى نحوٍ يوحي بالتناقض والمفارقة نرى ان سجنَ فابريس في الاماكن العليا من القلعة فيه تأثير تحريري له. ونتيجة لذلك فهو لا يريد على الاطلاق ان يهرب من برجه، الذي ينظر اليه بوصفه جنةً ارضية، ويعود الى عبوديته السابقة بين الاماكن الواطئة من هذا العالم. وسعادة البطل غير المتوقعة وهو في سجنٍ خطير تذكرنا باولئك المحبين المتحذلقين الذين يرددون في قصص الرومانس في القرن السابع عشر الذين يعبدون حتى السلاسل المقيدين هم بها. الا ان ستندال قد حول مجاز الحب القديم المقيد بالاغلال بان جعل السجن سبباً للهوى لا نتيجة له. ولعل هذا القلب للصور المجازية ينجم عن ان «ايروس» في القرن السابع عشر كان يوصف عادة بأنه طاغية قاسٍ بينما في الفترة الرومنطيقية (أي فترة ستندال) اخذ المجتمع نفسه بصورة كاملة المهمات الشريرة الخاصة بالقسر

والتقييد، ويكون الحب معها في العادة متخذاً دور المحرِّر. ومهما تكن الحال فاننا نستطيع أن نفهم برجَ فارنيزه وكذلك نفهم الاحداث المتعددة التي تجري فيه على أنها كلها مجاز واسع عريض ذو تفرعات لا انتهاء لها.

قبل زمن طويل من اكتشافه للسعادة في الزنزانة كان فابريس قد حاول الهرب من الواقع، من حاضرٍ يبعث على الأسى. وفي بحثه عن هوى حقيقي صار واقعاً في غرام ممثلةٍ اول الامر ثم في غرام مغنية شهيرة للاوبرا وهما لكونهما تنتميان الى عالم المسرح الفنطازي قد مكنتاه من الهرب الى اقليم خيالي. وان المتعة الغريبة التي ينالها من حفرياته الآثارية يبدو انها تعني ان اي نشاط يسمح له بالهرب من حدود محناته الحاضرة لا بد ان يسحره: فليس هناك في الحق طريقة افضل لقتل الوقت من البحث في الارض عن بقايا مَدَنيّات انتهت. ومعركته الوحيدة مع جيليتي وهي تقع في وسط تلك الحفريات، تفجؤنا بانها ربما تكون شيئاً مضحكاً اكثر مما هي شيء بطولي. ولدى فابريس نفسه الانطباع بانه يقوم فعلاً بدورٍ في عرض من العروض. وبعد موت جيليتي يجد البطل انّ عليه، ابتغاء الهرب، ان يتخذ هوية ضحيته بالذات، وهي هوية المهرج من النوع الواطىء.

حينما يكتشف فابريس في النهاية مهنَتَه الحقيقية في البرج فهو لا يهجر بسبب ذلك كله عالمَ المسرح. وكليليا في تحذيرها له من خطر محدق تستعير واحدةً من اشهر الحِيل التي كان موليير يلجأ اليها: فهي تغني الجانب نصف الغنائي (الرتشتاتيف) من اوبرا وَترتجل في الوقت نفسه كلمات مناسبة لذلك الموقف بالذات. وفابريس يستخدم الحيلة نفسها لكي يُعْلِمَ كليليا بعودته الى القلعة.

وبعد زواج الفتاة السيء الحظ يستطيع فابريس ان يجعلها تجثو عند قدميه بواسطة تلك الموعظة الملتهبة العاطفة التي سبق لها ان اغوت سكانَ بارم كلهم. وقد جعل البطل نفسَه في الحقيقة النجم الجاذب في الامارة تلك الى حد انه قَلَّصَ اعظم مغنٍّ من طبقة التينور في زمانه حتى اوجب عليه ان يغني امام قاعة تكاد تكون فارغة. هل نستطيع ان نلوم سكان بارم

لانهم خلطوا بين الحب الجسدي والحب المقدس؟ وبعد كل شيء فان حب فابريس لِكليليا الذي جعله غير مهتم باعتياديات الوجود اليومي واوصله قريباً مما هو مطلق قد حَوَّل أيضاً مواعِظَهُ الى مشهدٍ لا تستطاع مقاومتهُ، مشهد هو في الوقت نفسه مُغوٍ ودفيوي مثلما هو مهذَّب وسماوي. وما الذي يمكن أن يكون اشدَّ مسرحيةً من المشهد الشهير حيث ينتحب فابريس في منبره وهو محاط بجمع من الناس الذين تأثروا تأثراً عميقاً مثله وفي هذا المشهد يضمن فابريس في اخر الامر انتصاره على كليليا، وهي التي كانت جالسة في كرسي كبير ذي مساند مما جعلها محرجة اشد الحرج، وجلستها تلك افردتها افراداً عن المشاهدين الاخرين؟ وفي الحق ان هذا الاداء يكاد يجعل المشهد العظيم الاخر حيث تتحدى جينا طاغية بارم الرهيب، يكاد يجعله قِزْماً.

وكليليا كونتي نفسها، من اجل ضمان اندحارها الذي كانت ترغب فيه رغبةً حادة، اضطرت الى الاعتماد على سوء الطوية: لقد ذهبت الى الكنيسة لكي تسمع قسيساً بليغاً يهذب النفوس ولكن لا لكي ترى فابريس ابداً! ثم هناك طريقة مشابهة اخرى تُمَكِّنها من ان تجريَ تصالحاً بين نذرها للعذراء مريم انها لن ترى حبيبها الى الابد مع هواها الذي لا يقاوم، وقد يتساءل المرء عما اذا كان المؤلف يسخر ضاحكا بالتحايل الشرعي اليسوعي. وفي الحقيقة لا يمكن للقارىء الا ان ينظر الى الكوميديا التي تؤديها البطلة من اجل تهذيب روحها على انها سخف هائل. ومع ذلك فان اللعبة الغريبة، لعبة الاختباء التي يصير فابريس شريكها غير الارادي فيها، وقد سمحت لها بان تقترب من محبوبها في الظلام فحسب، قد تكون فيها منطويات رمزية. انها تقوم على الاقل بتعقيد العلاقة وتمنع حبهما من ان يصير مألوفاً مبتذلاً. وفضلاً عن ذلك فان تلك اللعبة تسبغ على حبهما لبوساً من الغموض - وهو غموض عابث طفلي - وتبقي بين فابريس وكليليا حاجزاً دائمياً. واخيراً فان هذا الحب الذي نشأ في قلعة بارم تحت اشد الظروف خطورة، تلك المنطوية على تبدلات سريعة من الحالات الحميمية وحالات الهروب، لا بد ان يكون على نحوٍ ما مخلصاً لمنابعه القلقة الاسطورية. وكليليا في حفاظها الواعي على نذرها تنجح فعلاً في الابقاء على الطابع المطلق لحبهما المتبادل.

وهي في رفضها رؤية فابريس في وضح نور النهار، اي بدون اية حواجز او عوائق تفصل بينهما، فهي كما يبدو تَجْهَدُ للعودة الى تلك الحالة من البراءة الهشة المتقلقلة حيث كان واجبها في انقاذ شاب بريء مثلها قد سَوَّغَ بشكل من الاشكال حبَّها. ولعلها ادركت حتى انه من دون نوع من الحاجز لا بد ان يكون الحب والسعادة مستحيلين، ذلك ان الحواجز والعوائق في رواية دير بارم هي في غالبية الاحيان معابرُ توصِل الى عالم اخر وهو عالم بعيد جداً عن العالم الراهن.

والمعابر تحدث مراراً وتكراراً في مجرى الرواية. وهي تسمح للبطل ان يهرب من الحاضر، ذلك انه اي شيء يمكن ان يفعله البطل في فترةٍ انتقالية منحطة، وقد ضاع بين الايام الملحمية التي مرت ابان الثورة الفرنسية وبين هذه الحقبة الجديدة التي لا بد ان تبدأ حوالي سنة ١٨٨٠ او ربما حوالي سنة ١٩٣٥؟ وهذه المعابر التقويمية تأخذ شكل نُذُرٍ وبشائر. وفابريس الذي يلقي سلوكه بروع القارئ انه سلوك عفوي ولا يمكن التنبؤ به، هو مهووس وملاحق، وذلك ما يدعو للشعور بالمناقضة، بالنُذُر والبشائر المستقبلية. وهي اذ تكون ابعد عن قدرتها على إخافته فانها تمكّنه في لحظاتٍ معينة ذات امتياز ان يعلو فوق الحدود الكامنة في وجوده الحالي وبذلك تسبغ على مغامراته سحرَ مستقبلٍ يُدْرَك ادراكا ضبابياً او يدرك ادراكا متخيلاً.

غالبية النُذُر تتعلق بسجن البطل في القلعة حيث يكتشف اكتشافاً غير متوقع ما كان يبحث عنه في مكان آخر: الا وهو الحب والسعادة الخطرة. ولعله يكاد ان يطبق على نفسه هذه الابيات من شعر ريترو «سان جينيه الحقيقي»: –

«هكذا تقود السماء كل شيء الى تلك النقطة

«حيث ما يخشى الانسان منه يحدث وهو يحدث من دون ايلامٍ ابداً

«وحيث ما يخافه الانسان هو في النهاية الشيء الذي يحب»

(الفصل الاول المشهد الخامس)

بعض هذه النُذُر يتخذ شكلَ احداثٍ ارهاصية. على سبيل المثال حينما يستعيد فابريس وعيه من جرح اصابه خلال الانسحاب الذي تلا معركة واترلو يتواصل بواسطة لغة الاشارات مع انيكان واخواتها اللواتي لا يعرفن اللغة الفرنسية. وفوق ذلك يظهر البطل تردداً في مغادرتهن ابتغاءَ الهرب الى فرنسا: «اين يمكن لي ان اكون اسعد مما انا هنا؟» هذا ما كان يقوله لنفسه. والمرة الاولى التي يرى فيها كليليا، في الثانية عشرة من العمر، نراه يتأمل في ان هذه العذراء الصبية ستكون زميلة ساحرة في السجن. وكل من هذه الاحداث يتنبأ بما سيحدث خلال سجن فابريس في القلعة، وستندال يراكم هذه التنبؤات من اجل ان يزيد في اهمية مكوث البطل القسري في البرج ويعطيه، كما يقال، وجوداً متعاليا مشدوداً. وما يبدو انه اشد الامور اهمية في الرواية انما هو التحطيم التدريجي لكل العوائق القادرة على منع فابريس من الوصول الى تجربة روحية عظمى. وليس الا في البرج سيكون في مقدور فابريس ان يصل الى حالة من السمو يمكن اخيراً لحياته فيها ان تتحرر من قيد الزمان. ومن الناحيتين المكانية والزمانية سوف يسيطر البطل على الافق. وهكذا فأن النُذُر، في مسعى فابريس نحو السعادة، تمتلك وظيفةً تشبه الى حدٍ ما الذاكرة اللاإرادية في محاولة پروست ان يستعيد الماضي، على الرغم من ان النُذُر والذاكرة هما بالضرورة امران يعملان في اتجاهين متضادين. ان سجن فابريس داخل قواطع او هي من ان تمسك به تتقابل، وهذا ما يدعو للشعور بالنقائض، مع الاتساع الحاصل في كيانه الروحي. في داخل البرج توصل فابريس، بكل معنى لهذه الكلمة، الى اعلى ذرى الوجود البشري.

وهذا البرج ليس «مكانا عاليا» فحسب في بحث فابريس ولكنه ايضاً في بحث كليليا التي هي حتى قبل وصول فابريس كانت تفضل كثيراً الوحدة في القلعة على الدسائس في العالم الاسفل. وبرج فارنيزه على اية حال، يختلف في امر مهم عن بقية اقسام القلعة، اذ انه يوجد ايضاً في عالم يخلو من الزمان. ذلك ان اميراً من امراء بارم لدى نهاية القرن الثامن عشر قد بناه من اجل ان يكون سجناً مريحاً لولده ووريثه الذي اخفق في صد اغراءات

زوجة ابيه الشابة. وعلى ما يبدو هذا الامر غريباً فأن هذا الحاكم الحاقد قد ارغم رعيته، وكلهم قد رأوا باعينهم تشييد هذا البناء الجديد، على ان يَدَّعوا بان البرج لا يقل قِدَماً عن بقية اجزاء القلعة. وهكذا فانه منذ البداية تماماً يكون سجن فابريس العالي قد اتصل بغموص تقويمي تاريخي، وبذلك يكون ملائماً ملاءمةً رائعة لهربه المزدوج. وعليه فان جد الامير رانوس ارنست الغاضب قد بنى دون ان يدري جنةً ارضية، بقمة مقدسة كرست لاله الحب. وفابريس الذي كان ذا خظ اعظم من حظ بطل كافكا (في القصر) لم يجد طريقه الى القصر فحسب بل كذلك اكتشف السرَّ الوحيد لذلك القصر.

« ملخص نظري للروح « البيلية »[1] »

بقلم ليون بلوم

تشهد حياة ستندال على أنّ النظام الذي وضعه هو (وهذا التعبير يشير الى ايمان ستندال بأسلوب عملي كما يقول للسعادة والذي دعاه هو نفسه بالروح البيلية نسبة الى هنري بيل اسم ستندال الاصلي) حينما يطبق حاجاته هو بالذات يزوده بنتائج ناقصة. هذه هي الحالة المعهودة مع النظريين والاخلاقيين: فحياتهم تفسر نظرياتهم وغالباً ما تكون هي الملهمة لها ولكنها نادراً ما تؤيدها. ومع ذلك لم يتوقف ستندال مطلقاً عن الايمان بالفعالية العملية لنظامه، وهذا الميل الذي يبدو جوهرياً لديه قد ازدادَ دَعْماً بفعل التأثير الهائل القوة الذي مارسه على ذهنه عقلانيو القرن الثامن عشر ومنظرو عصر الامبراطورية. فمونتسكيو و دو تراسي وهلفيسيوس يظهرون، مع شكسبير، بين معبودي شبابه. وكان يؤمن ان هلفيسيوس هو «أعظم فيلسوف حازت عليه فرنسا» وعندما تذكر موقفه هذا حوالي سنة ١٨٢٠ فقد اعلن انه ما يزال يؤمن به[2]. وستندال يعتبر انه واحداً من الاحداث السياسية في حياته هو التقاؤه بكتاب كوندياك: «المنطق» الذي كان مدرسة للرياضيات في المدرسة المركزية السيد دوبوي معتاداً على ان يقول لستندال «ادرسْه جيداً يا بني، فهو الاساس لكل شيء» اما بالنسبة

(١) هذا المقال جزء من كتاب ليون بلوم «ستندال والروح البيلية» المنشور في باريس سنة ١٩٤٧.

(٢) «الامر الوحيد المغلوط في هيلفيسيوس انه لم يعش في ركن منسيٍّ من اركان جبال الالب ليلقي بكتبه من الاعلى الى باريس وذلك من غير ان يكون هو نفسه فيها.» هذا ما يقوله ستندال.

لدوتراسي الذي كان يعرف كتابه عن ظهر قلب فقد غصَّ باعجابه نحوه وذلك حينما وجد نفسه لاول مرة في حضرته بحيث لم يستطع الكلام. ونادراً ما يكون الايمان بالنظريات الفلسفية، لدى غالبية الناس، اكثر من وهمٍ او تعلقٍ قصير الامد من تعلقات الشباب. اما ستندال فقد تمسك بحماسة شبابه طوال حياته كلها. وقد لاحظ ميريميه ذات مرة ان مجردة كلمة «منطق» وحدها كانت كافية لملء فم ستندال. فقد كان يقول (علينا ان نُقادَ دائماً بالمنطق) وحين ينطق كلمة المنطق فهو يضع مسافةً صوتية بين مقطعي هذه الكلمة حين يتلفظ بها».

ومثل هيلفيسيوس وكذلك مثل كوندياك كان ستندال تجريبياً وحسياً وعقلانياً، وهو مثلهما جعل الحواس اساساً للمعرفة كلها، ومثلهما كان يؤمن بان الافكار تجيء من احساسات مسيطرٍ عليها ومُعَمَّمة، كما انه شبيه بهما في انه بينما يحدد دور العقل بالتصنيف المنطقي للتجربة كان يؤمن بطاقته الكلية المسيطرة على الطبيعة. وعلى هذا فقد قَلَّصَ الكون الى نوع من الوحدة الميكانيكية التي تستطيع ان تضم في داخلها حالات من الوعي كما تستطيع ان تضم الظواهر الخارجية وكذلك تُخضِع مشكلات القلب الى القواعد المعتادة للطريقة التجريبية. ولو اردنا ان نجيء بالشواهد التي تبرهن على هذه الطريقة في استخدام المنطق او بالاختصار هذا الاتجاه العلمي لدى ستندال فسيكون لزاماً علينا ان نستشهد بنصف اعماله. وهذا الاتجاه يبدو بارزاً لديه حتى في حالات الهَوَس التي لديه، واشد هذه الحالات الحاحاً عليه ربما كان ميله نحو التعريفات والتصنيفات: مثل سؤاله «ما هو الضحك؟ ما هو الغرور؟ من هم اعظم عباقرة الانسانية؟» وفي اقصى الدرجات يجري التعبير عن هذا الاتجاه بواسطة الاعتقاد بان المعرفة المضبوطة بالحقائق والتطبيق الصارم للاجراءات المنطقية يمكن لهما ان يقودا لكل شيء، حتى الى السعادة، ويمكن لهما ان يحلاً محلَّ أي شيء، حتى محل العبقرية، وان موهبة الكاتب، على سبيل المثال، تتكون من عدد معين من الوصفات القابلة على التحديد والهضم، وان الفن لا يزيد على ان يكون وجهة واحدة من وجهات العلم الشامل. وقد كتب الى اخته بولين ان التعلم وحده، اي بكلمة اخرى الطريقة المضبوطة في خدمة الارادة، هو الذي

ينتج الاناسَ العظام وبالتالي فان كل ما يحتاج اليه المرء لكي يصير عظيماً هو ان يرغب في ذلك. وكتب الى ادوار مونييه انه لم يعد يجروُ على الحلم بالمجد الأدبي، ذلك انه «ليس متعلماً بما فيه الكفاية». وهذه النصوص تعود الى شبابه ولكن ستندال لم يتحول قط عن الايمان المنتظم بما تكشف عنه هذه الاقوال ذلك الايمان الذي كان جَدُّهُ غانيون، الدكتور والمنتمي للموسوعيين، هو الذي دربه عليه في اغلب الظن.

بناء على ما تقدم فان الخصيصة الفورية التي تتعرفها في الروح «البيلية» هي الاعتقاد بالقابلية العامة للنظام على ان يُطَبَّقَ، والتوكيد المنطوي عليه هذا الامر من ان النظام يسيطر على الحالات العاطفية والعالم الاخلاقي مثلما يسيطر على الظواهر الاخرى في الطبيعة، وينتج من ذلك ان الوصول الى السعادة يجري عمله وفقاً للقوانين نفسها التي تسيطر على البحث عن الحقيقة. ولكن هذا المبدأ الاول وان كان في اعتقاد ستندال غير قابل للدحض، لا يمكن في رأيه ان يدرك او يطبق من قبل القطيع البشري العام. فمن اجل الحصول على معرفة غير منحازة لشخص العارف ومن اجل ملاءمة سلوك المرء ملاءمة شديدة مع المتطلبات الخصوصة لطبيعته هو، فان عليه ان يبرهن على حيازته مواهب شديدة الندرة: موهبة الاستقلال الذهني وموهبة قوة الارادة. وعلى هذا فان الخصيصة الثانية من خصائص الروح البيلية انها تتصل اتصالاً خالصاً بالنخبة. فستندال لا يكتب ولا يفكر الا من اجل «السعداء القلائل» من اجل العدد الصغير من الشخصيات ذات الاصالة التي تتجاسر على انتهاك «المبدأ العظيم السائد في ذلك العصر: وهو ان تكون شبيهاً بكل الناس الاخرين» فالجمهور الشبيه بقطيع الاغنام والذين هم عبيد للقانون الكبير، قانون الاصول الإجتماعية، اولئك الذين يمتلكون ارواحاً مترهلة، لا يستطيعون ان يمايزوا بين السعادة والطمأنينة او الاستقرار، وليس لديهم ما يفعلونه سوى ان يستديروا بأسرع ما يمكن عن تعليم لم يُعَدَّ لهم، وكل صفحة من صفحات ستندال تعيد توكيد هذا التحذير للقارئ غير الجدير بكتابات ستندال.

وعلى الرغم من كل الاختلافات فان الروح «البيلية» مؤسسة على رؤيا مشابهة لرؤيا نيتشه. فهناك افكار معينة هي اللحم الذي يأكله السادة

وهناك افكار اخرى يأكلها العبيد كما يأكل الأغنام الكلأ. والسادة هم اولئك الذين يجسرون على ان يكونوا هم انفسهم، والذين لا ينحنون ولا يتلاءمون مع الجميع والذين يستطيعون الحفاظ على القوة الدافعة في غرائزهم الاصلية ضد كل تَلَفٍ وتعرية يصيبانها.

ولكن نيتشه الذي يضع انسانه الأعلى احياناً في خِضَمّ الفعل البطولي واحياناً اخرى في حياة رهبانية هي حياة المفكر، استطاع ان يُكوِّنَ انتصاره بالمعنى المثالي. اما ستندال، فهو على العكس، يواجه نُخْبَتَه بواقع يومي، فهو يحشرهم في الحياة الإجتماعية، في ذلك الروتين من التعامل والالتزامات المرهقة والعلاقات الصغرى التي يفرضها العالم علينا، وبتعبير آخر، فستندال بدلا من ان يتخيل كما تخيل نيتشه، نخبةً منتصرة نراه يبدأ من نخبةٍ معانية تكاد تكون مضطهدة. فالعالم لا يسمح بالاختلافات، اذْ ان الاصالة تنتهك قوانينه مثلما ينتهكها التمرد، واذا لم يستطع العالم ان يسحق الاصالة سحقاً فعلياً فهو يقوم بانزال العقاب بها. وعلى اية حال فان اوضاع الحياة في المجتمع ليست مشجعة بالضبط على ازدهار الشخصيات الاصيلة. فالشبان الذين يُنشئهم المجتمع يعرفون كيف يرتدون باناقة وكيف يروون الأحاديث بلطف وكيف يدخلون المقهى برشاقة، ولكن اية فكرة لا تكون مُسَلَّمَةً اليهم اي لا تكون مستهلكة، تبدو لهم خروجاً عن اللياقة وكل شعور قوي هو عندهم قلة ذوق. والعدد القليل من الأرواح الكريمة التي تتوجه الروح البيلية اليها ينبغي اذن ان تطور نفسها، في كل الاحتمالات، خارجَ تلك الحلقات الانيقة التي علينا ان نفترض انها وضعت فيها بفعل ظروف تصادفية، وحيث يكون تَفَرّدُها بالتالي مضاعفاً في خرقه لقوانين تلك الحلقات فهو تفرد الناس الذين هم ادنى في المستوى الإجتماعي والناس الذين هم دُخَلاءُ على المجتمع ايضاً. وحتى لوسيان لوفان الذي يعمل والده صيرفياً يكون مقلقاً لمجتمع شوسِّيه دانتان. وعلى غرار ذلك فان اوكتاف الذي هو الابن الوحيد للكونت دو ماليفيه يدهش وجوده مجتمع فابور سان جيرمان. فبما ان فضيلتها ليست مفصلة حسب المقياس العام فهي غير مقبولة لدى ذلك المجتمع الذي يحوّلها الى شيء يثير الضحك. وهذا الامر ينطبق بشكل اعظم على جوليان سوريل (بطل رواية الأحمر والأسود) فهو ابن قاطع

اخشاب، وجوليان يكاد يكون حالة نموذجية لدى ستندال! ويجب ان يستنتج من ذلك منطقياً ان المجهودات الاولية، وفقاً للنظام الستندالي، ينبغي ان تتحرك نحو صياغة نوعٍ ما من أنواع التاكتيكات الدفاعية. فقبل الدخول في معركة «البحث عن السعادة» يجب على النُخْبَة ان تدافع عن نفسها تجاه العالم، وهذا يعني ان تضمن وجود شخصيتها امام التعرية والتآكل الناجمين عن التفاعل مع الآخرين، وتحميَ حساسياتها ضد الاذى الناتج عن الاتصالات وتحافظ على كبريائها من مَذَلَّةِ اظهار الألم.

وللوصول الى تلك الغايات فان القاعدة الاولى هي ممارسة انعدام الشك المنتظم وخلق لوحة ممسوحة من خلال الشك الشامل. من الضروري تحدي كل السلطات، وعدم الايمان الا بما يمكن ان يتم التوثق منه بواسطة الشخص نفسه، والافتراض مسبقاً بأن الشخص الذي يصغي المرء اليه لديه مصلحة ما في الخداع وان المؤلف الذي يقرؤه المرء انما هو خادم دفعت له النقود كي ينشر الاكاذيب. وعضو هذه النخبة الذي يحيا في المجتمع ملاحق ومرهقَ بدسائس معادية ومفاهيم مغشوشة، وعليه ان يتحايل على الاولى ويلقي الى جانب بالثانية وذلك بواسطة الشك الدائم الذي يجب ان يكون حذراً من الكشف عنه: -

«على المرء ان يكون عديم الثقة فانعدام الثقة امر يستحقه غالبية الناس، ولكن عليك ان تكون حذراً من ان تكشف انعدام ثقتك» والخطأ المميت، وهو اول خطأ يحتمل ان تقع فيه الارواح الكريمة حسب اعتقاد ستندال هو ان نحكم على الاخرين وفقاً لانفسنا وان نَعزوَ الى افنعالهم دوافعَ هي تلك التي تحتم افعالنا نحن. ونظام ستندال يمكن له ان يحمينا ضد الحكم المغلوط وهو الحكم الذي يُشَكِّل الخداعات المختومة. كل فرد يجب النظر اليه كحقيقة متميزة ويُفَسَّر باجمالي الحقائق التي يمكننا ان ننسبها اليه. فالحقيقة، والحقيقة العارية، هي الاساس الوحيد للقيام بمعرفةٍ ما بالعالم. فقد كتب ستندال الشاب الى اخته بولين «اعطيني كثيراً وكثيراً من الحقائق». ومثل التجاريب التي يجريها رجال العلم فأن الملاحظات التي نقوم بها حول الناس يجب ان تكون متحررةً من كل الاهواء العاطفية او الاخلاقية. فعلينا ان

تنظر الى الامور بعين صاحية لا يحجبها شيء عن الرؤية متغاضين عن كل الظواهر التي تؤدي الى الضلال، فستندال يقول ان «الخطأ هو في كل الأمور العائقُ امامَ السعادة». ولكن في هذه المعركة يجب على المرء ان يكون حذراً من السماح للعالم بأن ينال الافضلية نفسها التي نالها هو عليها. فالحُجُب التي نسحبها لتخفينا عن الاخرين ينبغي ان تظل مُسْدَلَةً اسدالاً قوياً حول سرنا الداخلي الخاص بنا. والضرورات الحامية ذاتها التي تتطلب الحذر تتطلب الخداع ايضاً. فحينما تكتب بصراحة وانفتاح فان الشرطة تكون في انتظارك، وعندما تمثل او تفكر يكون الرأي العام في حالة تربص بك. وعلى هذا فيجب ان تخدع العالم كما لو كنت تريد تضليل الجواسيس عن اللحاق بك، ولهذا الغرض املأ اوراقك الخاصة بالاسماء المستعارة والكلمات ذات المعنى الخاص والتناقضات المقصودة، وبذلك تختفي افعالك تحت خضوع ظاهري لقوانين المجتمع وتختفي عواطفك تحت هيئة سلبية تعود لشخص آخر «يكون على مبعدة الف ميل من العاطفة المباشرة التي لديك». لقد قلنا من قبل: بالنسبة لعضو من اعضاء النخبة اذْ يكون مضطهداً او مهدداً من قبل عالم معادٍ، يكون الرياء هو الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الاستقلال. لنقم بإخفاء اصالتنا واختلافاتنا عن المجتمع ونمنحه ما يطلب من التنازلات ثم بعد ان يكون اطمئناننا قد تأكد بواسطة هذه التعمية، لنعش عيشة سرية وفقاً لميولنا الخاصة بنا ووفقاً لقانوننا الذي هو خاص بنا ايضاً.

تشكل رسالة ستندال الموجهة الى اخته بولين والمؤرخة في ٢٥ تشرين الثاني ١٨٠٧ الوثيقة الموضحة لهذه السياسة باقصى ما يمكن من الصراحة. والمرء يميل الى ان يقارن هذا الكتاب التعليمي الصغير من الفلسفة الماكيافيلية بالرسالة الشهيرة التي كتبتها الماركيزة دو مورتاي في رواية لاكلو «العلاقات الخطرة» لو ان المرء لا يستطيع الشعور منذ الكلمات الاولى بان هذه الحكمة قد تمَّ دفع ثمنها غالية بواسطة الم كثير. فستندال ينصح اخته بالزواج من رجل ثري، وبلا حب، وذلك للسبب الرئيسي وهو ان المجتمع يستهجن الحريات التي تجسر على ممارستها الفتيات غير المتزوجات ولكنه يتساهل مع كل الحريات التي تمارسها الزوجات الشابات. ومن اجل

اي شيء كل هذا، في النهاية؟ من اجل حيازة بعض الحرية وبعض مجال للتحرك في «مسعى الانسان للسعادة» ولتحصل بولين على استقلالها بان تدفع للمجتمع ما يتطلبه منها، وبعد ذلك لها ان تخلق سعادتها بطريقتها الخاصة. والارواح الرومانسية تتخيل انها ستجد ابواباً مفتوحة وحرية في كل مكان ولكنها الكتب «تلك الكتب اللعينة» هي التي تغذي اوهامهم الخطيرة. اذا لم يستطيعوا ان يعرفوا كيف يحررون انفسهم من خلال الخديعة والمكر فانهم يجعلون انفسهم عرضةً للقسوة والازدراء وحتى ما هو اسوأ من ذلك، الى الشفقة الكاذبة. «قبل سنتين، حينما اعطاني احد الناس نصيحة شبيهة بهذه التي اريدك ان تتبعيها قلت لنفسي: يا له من قلب بارد! وكنت حريصاً على عدم الايمان بأية كلمة مما قال ولكن سوء حظي ونكباتي فتحت عينيَّ اخيراً. فقررت ان انظر حولي واتوثق بنفسي عن الأمور التي يخبرني بها الناس ولا أؤسس فكرتي الا على تلك الأمور التي تثبت لي».

ليست شخصية الكونت موسكا في رواية دير پارم الا اكثر قليلاً من وضع قواعد السلوك هذه موضع التنفيذ. وقيمة هذه القواعد، وفقاً لستندال، يجب ان ينظر اليها على انها عامة، وكل شخص يتمسك بها تمسكاً شديداً سيحافظ على كل من حريته في العمل وسلامة شخصيته. ولكن لا حاجة الى القول بأن تفاصيل تطبيق هذه القواعد تعتمد على الطبائع الفردية. فعلى الرغم من الخصائص العامة فان النُخبَة مُشَكَّلَةٌ من عددٍ لا نهاية له من الانماط المتمايزة، وانه لامر يعتمد على كل فرد وحده ان يحدد بالضبط نقاط ضعفه الخاصة، والمعارف والمهنات التي تعرضه تجاه العالم تعريضاً فيه اشد الخطر، وعندها، حينما يدرك تلك الامور، فعليه ان يصححها ويقوي نفسه. وبالنسبة لستندال تكون النقطة الضعيفة مثلاً هي الغرور والخشية من الاستهزاء والاحساس الدائم بأنه محل إبصار الآخرين. وهذا القلق عنده مستديم دواماً يجعله يحافظ عليه، كما لاحظ السيد فاغيه، حتى تجاه قرائه. وهذا ما يفسر حواره الذي لا ينتهي مع «قارئه العزيز» والتحذيرات المستديمة «انني اقفز الى الامام عشرين صفحة هنا.. كل هذا التطوير باعث على الملل الى حد مرعب.. الخ.. الخ» ولكن التأمل الذاتي حينما يمارس بقوة الفحص الطبي السريري قد سمح بالعثور على تشخيص

مؤكد. فستندال يعرف المرض، وقد حدد السبب، وهو ليس كبرياء هائلة متسلطة ولا هو انعدام الروح الإجتماعية بالولادة ولكنه حساسية مُتَضَخِّمَة. فموتسارت الطفل العبقري حينما دعي لتقديم حفلة موسيقية للارشدوقات الشابات سألهن قبل ان يجلس اما الة الهاربسيكورد «هل تحبونني؟» وستندال يعرف جيداً أنه حتى مع الغرباء الذين لا يعنيهم امره تكون شخصيتُهُ برمتها متسائلة: «ما الذي تظنون بي؟ هل تَوَدّونني؟» وهو يبحث عن الأجوبة بحثاً مؤلماً في نظراتهم. لقد تابع الآثار المدمّرة لنزوعه هذا، وتأكد انه قد عَرّضَه الى الوف الجراح وانه، لكي تكون الأمور اسوأ، يشلُّ مصادر قوته لانه «يبعد ابعاداً كل الصفة الطبيعية التي عنده». والجهود والسيطرة على الذات يجب ان يكونا اذن مستخدمين لمقاومة ذلك» والطريقة التي سمحت بوضعة المرض وتفسيره ستقدم العلاج الممكن: استدر على الغرور واقنعه بأنه اساء فهم مصلحته الخاصة به، وان هذا الإهتمام برأي الآخرين يمنح اهمية تزيد عن الحد للقطيع البشري العام، لاولئك الحمقى الذين يزدريهم المرء وان من الضروري العلو فوقهم تحت وطأة الايلام الذي تحدثه «الوقاحة تجاه الذات نفسها». وعندما يرى المرء اعماق رذيلته او ضعفه، فان قولةً جارحة او مناقشة مناسبةً توجَّه الى ذلك الجزء من الروح موضوع البحث يمكن لها ان تكون كافية كعلاج. واذا ما اخفق الجهود، لانه من المهم فوق كل شيء ان «لا يظهر المرء نفسه احطَّ من الآخرين» فما يزال هناك «النظام» الستندالي الذي يجب الرجوع اليه ابتغاءَ اخفاءِ عذاب المرء او سوء حظه. وعلى هذا الفِرار سيخفي ستندال حتى النهاية حساسيته وعاطفيته اللتين ثبت انهما غير قابلتين للشفاء: «لقد تعلمت ان اخفي كل هذا تحت سخرية لا يستطيع القطيع المبتذل ان يدركها (وهو يعني ان يخترقها)».

التأمل الذاتي والتجريب الداخلي يقومان على هذا الأساس. بتزويد الوسائل لتحديد آثار العالم الخارجي على حساسياتنا وعلى تحديد آثار نقاط ضعفنا الخاصة. ومن خلال تطبيق الطرائق نفسها فان الارادة، لدى التأمّل، تكون قادرة قدرة فعالة على القيام بالتمارين اللازمة لمواجهة الحزن، مثلاً، او لمواجهة الملال. ولكن هذه الطريقة ليست مجرد طريقة نقدية او مجرد طريقة

دفاعية، فهي تتخذ ايضاً طابعاً ايجابياً وصريحاً. فهي تسمح لنا بأن نوجه اعمالنا كلها نحو هدفها الحقيقي وهو السعادة. ومثل هيلفيسيوس ولاروشفوكو وبنتام يؤمن ستندال بان مصلحتنا الذاتية، أي فكرتنا الخاصة بنا عن السعادة، هي الدافع الوحيد لقراراتنا وان وسائل بلوغ السعادة هي السبب الوحيد من اجل ان نختار بين عدد من أساليب العمل. وفي رأيه ان السعادة ليست فكرة فنطازية او مفهوماً مثالياً ولكنها اقرب الى ان تكون شيئاً ملموساً يكون بوسعنا نحن ان نصل اليه. غرائزنا تقودنا نحوه: ويكفي لاشعال النور في هذه الغرائز من خلال استخدام العقل وتقوية هذه الغرائز من خلال الارادة. والنظام الستندالي سيعلمنا ذلك النوع من وضوح الرؤية غير المنحاز والذي سيسمح لنا ان ندرك القوى المضادة في انفسنا وان نخطط خطة للمعركة معها، وسوف تقنعنا بان القوة الحيوية لطاقتنا يجب ان تخدم الضرورات الحقيقية لسعادتنا نحن، وليس لكي نحولها لخدمة المفاهيم البالية المعتادة العمومية. وعندما نصير مدركين ادراكاً تاماً للمتطلبات الجوهرية لشخصيتنا وعندما نركز كل ارادتنا الفاعلة نحو هذا الهدف، وحينما نرفض رفضاً قاطعاً المبادىء المزيفة للاخلاق المتداولة او الدين والوعود الكاذبة للمجتمع، عندها يمكن الوصول منطقياً الى السعادة، خلال مراحل ضرورية، مثل البرهان الرياضي. وفي هذا الاجراء يكون علينا ان نقف في مواجهة العدو الابدي: المجتمع، ولكننا سنعرف كيف نقاومه، اي بكلمة اخرى، كيف نخدعه. وحالما تحررنا التاكتيكات المناسبة من قبضته فالسعادة لن تتوقف الا على صفاء ذهننا وشجاعتنا: فمن الضروري ان نرى بوضوح وان نكون جسورين.

في هذا التحليل المضبوط بشكل عام وان كان على شيء من التنظيم الشديد، وهو تحليل زودتنا بكل عناصره رسائل ستندال ومذكراته، فان وريث القرن الثامن عشر هو الذي اكتشفناه، ولكنه ليس تلميذ فولتير الذي عرفه ستندال في اوائل حياته ولم يعجب به مطلقاً، بل تلميذ المناطقة واصحاب الموسوعة. فقد اخذ عنهم ستندال مفهوم الحياة الخاضعة للانتباه النقدي وللنظام، وعن هذين تكون كل الافعال المتصلة اتصالاً منطقياً ومؤدية الى هدف ملموس ثابت الاسس، كل تلك الافعال محكومة بفكرة

انسانية خالصة. ولكن مفكري القرن الثامن عشر وروائييه كانوا منسجمين مع انفسهم الى اقصى الحدود حينما صاغوا رياضيات الفعل هذه. فالاهداف النهائية للفعل الانساني، وفقاً لهم، هي مصالح مادية خالصة او متعة حسية خالصة، وكان نظامهم متفقاً اتفاقاً مضبوطاً مع اخلاقياتهم وان المرء ليستطيع ان يتخيل ان قانوناً جيد التحديد ونظاماً صارماً من المؤشرات العملية يمكن لها ان يوضعا من اجل ان يستخدمها كل من الانسان الطموح او الانسان الشهواني او الانسان الداعر. والاصالة العميقة الاسس في الروح «البيلية» انها وجهت هذه الستراتيجية نحو موضوع جديد كل الجدة: وهو موضوع السعادة. انها طرحت على الارواح الحادة العاطفة منطقاً لم يتشكل الا من اجل القلوب الجافة والمطامح الفعلية. انها رياضيات السعادة وليست رياضيات اللذة. وان هذه الصيغة تشتمل على تجديد عميق. وستندال ينطلق من كونديياك وهيلفيسيوس وهما فيلسوفان يفسران المعرفة كلها بواسطة الحواس ويقلصان كل الحقيقة الى مادة، ولكن ستندال يتوّج هذين بمفهوم من السعادة لا تعود تدخل فيها العناصر الحسية والمادية. فالسعادة كما يفهمها ستندال تذهب الى ابعد من مجرد دغدغة الحواس، ذلك انها تدعو القوى الحيوية للروح ان تقوم بعملها، وهي تنطوي على طفرة ومخاطرة واهداء للنفس تكون معها الشخصية برمتها مشتركة اشتراكاً كاملاً. ومفهوم السعادة هذا مستقل عن الفعل وليس فيه ادنى اشتراك مع الحظ الجيد او النجاح. وليس من وسائل خارجية يمكن لها ان تقدم هذه السعادة لانها ليست اشباع رغبة من الرغبات. ذلك انها ازدهار ولحظة من لحظات نسيان الذات الكامل والوعي التام والجذَلَ الروحي حيث تتحطم كل ابتذالات الواقع. ويمكن لاشد حالات الحب، كما يمكن للفرح الذي تستطيع الاعمال الفنية ان تهبه ان يعطيانا فكرة عن هذه السعادة، وكل ما ليس هذين هو لا شيء، ولا يكاد يستحق اسم اللذة. الروح «البيلية» لم توجد من اجل «الذين يحيون حياة جيدة» من الدرجة الثانية، اولئك الذين يسعون نحو اللذة بمجرد تملق الحواس، ولكنها وجدت من اجل الارواح المتشددة في مطالبها، تلك الارواح التواقة الى مزيج من اشباع الفكر والخيال والارادة. في مقالة نشرت بعد وفاة ستندال بزمن قصير سبق ان اوضح ناقد منسي

هو اوغست بوسيير ايضاحاً مدهشاً في جلاء الرؤية هذا الطابع المميز لمذهب ستندال: فهو يقول ان الملذات العظمى لدى ستندال تجيء من القلب.

وستندال منذ زمن مبكر جداً، وخلال أيام اعجابه الفَتِيّ بهيلفيسيوس كان قد سبق له ان تنبأ بعيب كامن في النظام فهو يقول: لقد رسم هيلفيسيوس بصدق عظيم للقلوب الباردة ورسم بزيف اعظم للقلوب الملتهبة بالحماسة». وان حرارة العواطف هي الشرط الذي لا يستغنى عنه للوصول الى السعادة في اعتقاد ستندال وهي تشير الى التمييز الحقيقي بين الناس. ثم فيما بعد وهو يقرأ مذكرات أيامه الأولى في باريس محاولاً ان يكتشف أي تأثير سعيد قد حفظه من حقارة الوسط الذي هو فيه و «الذوق الرديء الكامن في حب ديليل» نجده يجيب نفسه قائلاً: «لقد كان ذلك المذهب الشخصي المؤسس على اللذة الصادقة العميقة الواعية بالذات المتسعة كي تصل الى السعادة، هو ما اعطاني اياه كل من شكسبير وكورناي» أما الطرق التي قادته الى هذه الفكرة بشأن السعادة، فاننا قد سبق لنا ان نظرنا فيها اكثر من مرة. فالخيال وهو منتفخ بما قرأ، وفهم الحياة على انها كتاب جميل قد اغوى الروح التي لا ترتاب بوعود خلّابة وزَيَّنَ الواقع بكل الابتداعات الفنطازية التي يقوم بها الشعراء. وهذه العادة الرومانسية تعززت بالروح «الاسبانيولية» أي بذلك الشعور السامي الذي ينطوي على الاحساس بكرامة الانسان الداخلية، تلك الكرامة التي تزدري العطايا التافهة ولا تريد اي شيء للروح سوى اعلى الاهداف. والامتناع والهجران هما افضل من الصراع من اجل اشباعات مبتذلة. وسوف يقول نيتشه على لسان زرادشت «أنني أحب الانسان الشجاع، ولكن غالباً ما تكون هناك شجاعة اعظم في الامتناع والمضي دون التفات لكي يدخر المرء نفسه لعدوٍ اكثر جدارة به» واخيراً ففي هذا المفهوم عن السعادة الذي هو في ان واحد مفهوم شعري ومزدرٍ، يوجد هناك غيظ وغِلٌّ. وكان ستندال سيضع بالتأكيد سعراً اعلى بازاء ذلك التغيير التافه الذي يكون الناس الاعتياديون قانعين به، بازاء تلك «المتع الصغيرة التي تجعل الحياة محبوبة» او في الاقل تجعلها محتملة، لو ان القدر كان اكثر سخاءً في منحه حصته

منها. فخلال شبابه الجائع للحب وابان أيام رجولته المتوحدة قام ستندال بتعليم نفسه ان تضع جانباً كل شيء سَلَبَه منه حقد العالم عليه سلباً عن طريق الاحتيال. وكانت الاعناب حامضة اكثر مما يحتمل: وقد استنكف ستندال، وهو في مقامه الاعلى الذي صَعَّد نفسه اليه، عن تناول تلك اللذائذ المسكينة بينما كانت تتراقص مبتعدة عن عينيه. وفيما بعد بوقت طويل اصبح الرجل ذا الصدغين الرماديين المتلك لسرعة البديهة والذي صارت اقواله ينسخها الاخرون، فقد طور تسامحاً اشد لطافةً تجاه المتع الصغرى في هذا العالم: مثل الحديث «الذي لا ينتهيَ» وفن «حكاية القصص» ومحبة النسوة غير المتحفظات، وشراب البونش الخفيف حوالي منتصف الليل (شراب البونش كحول وليمون وشاي وماء). والجانب المنفتح والإجتماعي انفتاحاً طبيعياً من شخصيته كان في مقدوره ان يتعلق من غير ألم بهذه اللذائذ التي تكاد تكون دنيوية خالصة. واذا استبعدنا هذه التجاوزات التي ارتكبها ستندال في خريف حياته، فان الحصن قد ظل سليماً لم يُصَبْ باذى، مثلما كانت وثباته الخيالية الاولى والجهودات المركزة لكبريائه قد شيدته. فالسعادة وحدها هي القادرة على جعل الحياة ذات نفع ما، وليس سوى تلك العواطف الحادّة التي يكون الانسان مستعداً لدفع حياته ثمناً لها ما يستطيع ان يخلق السعادة.

وهنا نجد مرةً اخرى انه في القرن الثامن عشر قد بدأت هذه الاخلاقيات الشديدة العاطفة. الا ان هذا الجزء من القانون يصل ستندال لا بالمناطقة والماديين ولكنه يصله بالرجل الذي كان اشد اعدائهم الا وهو جان جاك روسّو. لم تكن هناك ارواح حارة المشاعر في فرنسا قبل «جان جاك روسّو الخالد» وقبل الثورة. كان جان جاك هو استاذنا في العاطفة الحارة وفي الحماسة الملتهبة، ولم يفعل ستندال سوى انه اخذ منه الدرسَ. وعلى هذا فان ستندال يمزج، في عمله وفي نظامه الذي أسسه، التيارين المتضادين لذلك القرن: التيار الذي قطعته الرومانسيةُ والتيارَ الذي خططه جان جاك روسّو وطوره. وبين هذين الإتجاهين - الميكانيكية المستعارة من هيليفيسيوس والفردية الرومانسية التي تحذو حذوَ طريقة روسّو - يوجد مع ذلك تناقض جلي. فالدقة العلمية للملاحظة والصرامة المنطقية في سلوك

المرء قد تفتح طرقاً نحو اللذة او النجاح ولكنها لا تفتح طرقاً نحو السعادة كما هي مفهومة على هذا النحو. تقدم الروح «البيلية» بالتأكيد اسلوباً فعالاً من اجل تطويع الروح بازاء العالم، من اجل حماية الحساسيات واحترام الذات، ويمكن لنا حتى ان نجد فيها ما كان ستندال نفسه سيرفض ان يراه - أي كتاباً تعليمياً عن النجاح، ودورة للتدريب على طرائق الوصولية. ولكن اي تَوالٍ منطقي يمكن له ان يقودنا الى سعادة هي هبة، نوع من النعمة السماوية، شيء يشبه جَذَلَ الحنان او الأحلام؟ أي صلة توجد بين الاجراءات المنظمة التي يقوم بها الذكاء او الارادة وبين هذه العاطفة التي تكاد تكون صوفيةً والصادرة من القلب؟ في الامكان اثارة اللذة وتنميتها والمضي فيها خلال مراحلها المختلفة وتَعَلّم تناولها مثل تناول آلة حساسة، ولكن لا يمكن لأي مجهود من مجهودات الارادة ان يخلق السعادة، ولا تستطيع ايةُ عملية من عمليات الذهن ان تقوم بتشريحها وتحليلها. فالعاطفة والوجد يشكلان اشدَّ ردود الأفعال عفوية لدى الكائن الانساني، وهي اكثرها استعصاءً على الفهم، والنظام المنطقي اذْ يكون بعيداً عن القدرة على تحديد او اتباع هذه المجريات الغامضة في العاطفة والوجد، يجعلها مستحيلين الى الابد لدى روح اعطت ذاتها بكليتها لهذا النظام المنطقي. فالاتجاهان اللذان يحاول ستندال ان يجمع بينهما موضوعان في الواقع على اشد قطبي الفكر والفعل تضاداً وتقابلاً وحينما يُدَوّن المرء الصيغ البسيطة «نظام السعادة» او «ميكانيكا السعادة» فان التناقض يحلّ حتى في الكلمات نفسها.

وهذا التناقض على اية حال يقع في قلب الروح «البيلية» ذاته، وافضل ان نقول ان هذا التناقض هو جوهر الروح البيلية، وحين نظهر هذا التناقض جلياً فنحن نشعر باننا نلامس سرَّ ستندال ونشير إليه. والمرء يشعر بالحاحِ وجودِ هذا المزيج الصبياني من القُوى لدى ستندال، وهو المزيج الذي تقوم الحياة بصورة اعتيادية بفصله قبل ان توضع هذه القوى في مجال الفعل: وهذا المزيج من القوى مكون من الجسارات الأولى لدى العقل الذي يدعي انه قادر على ان يضع كل شيء تحت سيطرته ومن مطامح الصبا لدى القلب الذي يرغب بتجربة كل شيء. وبفعل معجزة

خاصة كلها بستندال جرى تعايش هذه العناصر المتضادة في ستندال ذاته خلال فوران سنوات التدريب التي امضاها. فمتطلبات النظام الستندالي، لم تقم بتجفيف الوجد العاطفي و لا العاطفة المشبوبة خففت او اثبطت الايمان العقلاني. وعَبْرَ فعل التأثير المزدوج والتمرد المزدوج في الامكان متابعة الجمع بين القلب والعقل اللذين يناقضان احدهما الاخر، ومتابعته حتى النهاية في اعماله، فنرى عقلاً يعتقد بضرورة النظام وفعالية المنطق ويخضع كل شيء للتفسير العقلاني والتثبت التجريبي ونرى حساسيةً عطشى للجذل المتجرد والحركة الحرة والعاطفة التي تَنِدُّ عن الوصف، وبالاضافة الى عطشها لهذه الأمور فهي حساسية تقيمها تقيماً عالياً. أما أن هذا التعارض الأساسي يعرض متانة النظام الى الاهتزاز فامر ممكن جداً، ولكننا نبحث عن الفنان لا عن الفيلسوف في ستندال، والعمل الفني في مقدوره ان يلائم بين الاضداد افضل بكثير مما يستطيع الديالكتيك الفلسفي. وما هو فريد وغير قابل على التحديد في سحر ستندال يأتي من هذه الهفوة السعيدة. ومثل تلك الوجوه الشابة التي يمكن ان يقال عنها ان الحياة لم تخصص بعد ما فيها من جاذبية فان المرء يجد لدى ستندال اشارات عن كثير من الاشياء ووعود عن اشياء اخرى، وهو يثير لدى القارىء في الوقت نفسه قوى من حب الاستطلاع والمشاركة الوجدانية لم يستطع كاتب اخر ان يركزها. فهو يوقظ ويثير ويداهن ويعانق كل شيء وذلك من غير ان يقوم بالاشباع ابداً وهذا سر سحره. والتناقض الذي يبقى ينقل اشباعاً كاملاً الى مكان يقع « فيما وراء » وعلى هذا فان اعماله متوجة بالكبرياء الشعري الذي يمتلكه ما ليس منتهياً وما هو شرود مراوغ.

هذا التناقض لا بد ان يعطينا المفتاح لفهم شخوص ستندال، إذا كان صحيحاً، كما حاولنا أنْ نُبين، أنَّ مبتدعهم ستندال ما ينفك يُجَسّد نفسه في مخلوقاته. وعلى هذا الاساس يمكن ان نفسر حقيقة ان سلوكهم ينسجم مع حاجات حساسيتهم التي لا تحدها حدود، وان انطلاقات داخلية من الوجد تظهر الى العيان، خلال كل اللحظات المتوترة من حكايتهم، سطحاً من العقل ليس فيه ثلمه، وان المرء لا يتعرف في سلوكهم على خطة من غير طيش ولا على حماسة بدون خطة. وهذا التناقض لا بد ان يقدم لنا المفتاح

لآراء ستندال، إذا كان صحيحاً، كما نعتقد، ان آراءه في كل شيء قد استُقيت استقاءً خالصاً من تجربته الشخصية. وعلى هذا الأساس يمكن لنا ان نفسر السبب في انه كان يضع بخصوص كل المواضيع المهمة رأيين مختلفين، وأحد الرأيين يترجم يقين العقل بينما الرأي الثاني يعبر عن حاجات القلب المضادة لذلك اليقين. فالعقل، وهو تجريبي ووضعي، يؤمن بفلسفة المنفعة وديانة الواقعة. وشخصية أوليفييه في قصة «ارمانس» مهمة أهمية خاصة في هذا الصدد وتحت انماط من امثال اوليفييه ولوسيان لوفان يبدو ان ستندال يقترب أحياناً من روحية سان سيمون. أما القلب، من جهة أخرى، فهو يصد عن الاشباعات المادية التي يقنع بها غالبية الناس والتي تخدعهم أي تلك المصالح التافهة التي تحول المرء بعيداً عن الحياة الحقة. ففي امتعاضه من كل شيء يكون مدار الربح، ومن تلك القطع الواسعة من الارض المزروعة جيداً، ومن ذلك النوع من النشاط الوضعي الذي تمثله أفضل تمثيل الشخصية السويسرية والاميركية، في ذلك الامتعاض يتحول القلب عائداً، مع ظل من الاسف، نحو المجتمع البلاطي القديم كما وصفه دوكلو ولوزون، ذلك المجتمع الذي تكون لا مبالاته الانيقة الحرة شكلاً من أشكال الاناقة. في ميدان السياسية فان كل قناعات ستندال المفكّر بها تقود ستندال نحو الديموقراطية. فقد كان متمسكاً في آن واحد لتعاليم مونتسكيو وروسّو. وقد كان قوياً في كل من المجلسين، والمرء يتذكر ان جوليان سوريل، في مدرسة اللاهوت، عَرّضَ نفسه لأشد الانتقام من أجل ان يقرأ صحيفة «الدستوري» وهي الجريدة الليبرالية في ذلك الزمان. ولكن بينما نجد العقل يعترف بالديموقراطية على انها افضل الحكومات ويحتج ضد التمييز الاجتماعي بين الناس، فان القلب والاعصاب تطلب تلك المشاعر المتناغمة تناغماً كاملاً، المشاعر التي لا يستطيع تقديمها سوى الاتصال بالنخبة. «كان عندي وما يزال أشد الاذواق ارستقراطية. اني مستعد لعمل أي شيء من أجل سعادة الشعب، ولكنني أفضل ان أمضيَ خمسة عشر يوماً من كل شهر في السجن على العيش بين اصحاب الدكاكين.» والتناقض نفسه يمكن العثور عليه في أفكاره الجمالية: فهو قد آمن، كما رأينا، بأن وسائل الفنان تشكل «تكتيكاً» محدداً ومعنياً وهذا يعني ان ستندال كان ينظر

الى العمــل الفني كظــاهرة محـــددة بحيـــث ان نشاط القوانــين الطبيعيـــة والظروف التاريخية والامزجة الفيزيقية تسيطر عليها وكان هذا هو الابتداع العظيم في كتاب ستندال «تاريخ الرسم في ايطاليا» ولكن في الوقت نفسه فان الوحي الابداعي وجَذَلَ تأملِ ما هو جميل بَدَيا له تحقيقاً لسر غامض واندلاعاً صافياً للحياة الداخلية ونوعاً من الكشف الذي لا يقبل الوصف والذي يتفجر من أشد مناطق القلب سريةً. وحتى عندما يقوم الرسام بمحاكاة أشد المواضيع برودة فلا بدَّ ان تكون لديه «روح». فالجمال هو ذلك الذي يتحدث الى الروح، ذلك الذي يلقيها في حالة من الاستغراق في الحلم، ذلك الذي يوصلها الى «تلك الابعاد النبيلة» حيث تؤمن بأن السعادة التي يبعدها الواقع عنها توجد فيها، وإذا كانت فكرة الجمال تختلف في فترات مختلفات من التاريخ فذلك لأن كل الاجيال من الناس لم تتفق بعد على فكرة السعادة. وقد آمن ستندال بالتناوب، أو آمن بالأمرين معاً في وقت واحد، بأن العمل الفني هو نتاج يكاد يكون محتوماً مسبقاً وان التعبير أي الحياة الروحية هي كلها فن.

والتناقض نفسه يبقى في طريقته الكتابية؛ فهي كتابة منطقية خالصة حين يتعلق الأمر بايضاح مشاعر أو موجودات وهي كتابة شاعرية خالصة حينما يتعلق الأمر بالتعبير عنها. وهذا هو السبب في ان المرء حينما يدعو ستندال بالمحلل وحينما ترى الروح التحليلية على انها موهبته المسيطرة عليه بالمعنى الذي الحقه الناقد تين بهذا التعبير، فان الحكم لا يصير غير صحيح ولكنه يصير حكما جزئياً وغَيْرَ كامل ولا يفسر إلا جانباً واحداً من عبقرية ستندال. ما من شك ان مادة كتبه كانت مزودة بالكامل من قبل تأمله الذاتي أو تجربته الداخلية، وكان يفهم هذا العمل المزدوج على طريقة رجل العلم الذي يعزل الظاهرة موضوع البحث ويحاول الحصول عليها في حالتها الخالصة الصافية، ثم بعد ذلك يدرس التغييرات التي تحدث فيها تحت ردود أفعال مختلفة. لقد رغب ستندال في أن يرى القلب كما هو، واضعاً على جانب كل الاسباب التي يكونها الخطأ أو الوهم. وبما انه آمن بالاستمرارية الميكانيكية لكل حالات الوعي وبما انه اعتقد ان المشاعر مثلها مثل ظواهر الطبيعة الأخرى تحمل كل واحدة منها سبباً كافياً فقد طوّع نفسه على ان

يضعها في ترتيبها المضبوط. وهذا ما يفسر ان افعالَ شخوصه وعواطفهم مسوّغة دائماً بدوافعهم، وكما أبان بول بورجيه، فان ستندال يحول على شخوصه مهمة تسويغ سلوكهم. ابطال ستندال ذو مناجيات وحوارات مع الذات. ولنلاحظ ملاحظة عابرة انهم إذا كانوا يقومون بهذه المناقشة الدائمة مع انفسهم فذلك لا يعني انهم متأثرون بـ « هَوَس التشريح الذاتي » ولا يعني ان ستندال جعلهم مماحكين متفحصين في أشد أسرارهم حيمية ومتأملين في أنفسهم بذلك الجلاء والصحو اللذين يمتلكهما فيلسوف مثل مين دو بيران أو جوفروا » وبفعل رؤيا عبقرية هي مجد ابطاله وهي التي تضع التحليل الستندالي أعلى بكثير من علوم النفس الاعتيادية، فانه في الحقيقة قد فهم الغوص النقدي في الذات وحدة الذهن كمساعدين ضروريين للريبة الشخصية وللاحساس بالشرف. وإذا كان شخوصه يتفحصون أنفسهم فانهم لا يفعلون ذلك من أجل معرفة انفسهم بل من أجل السيطرة على الذات ومن اجل تطمين انفسهم في كل نقطة تَحَوُّل حرجة في حيواتهم انهم لا يفعلون شيئاً لا يليق باحترامهم لانفسهم. والمشكلات التي يضعونها أمام ضمائرهم مشكلات مؤثرة لأن كرامتهم وحتى سعادتهم هي في كفة الميزان واذا ما قاموا بتشريح انفسهم فليس ذلك بفعل الاهتمام المتعالم أو بفعل الهَوَس المريض ولكن بالأحرى يكون تشريحهم لأنفسهم نوعاً من الضرورة الحيوية. ولكن ستندال حتى في هذا العمل يترك فراغات مفقودة وهي الفراغات التي أشار اليها اميل زولا بجدة ذهن نادرة حين وصفها بـ « تلك الثغرات في التحليل، تلك الرقصات التي تقوم بها الشخصية » والتي تقابل حدساً مفاجئاً، هجمةً عاجلة من جانب ما هو غير متوقع. وفوق كل شيء - وهذه هي النقطة الجوهرية - فان ستندال لم يؤمن قط بأن في تنظيم عناصر فصلٍ من الفصول أو دوافع عملٍ من الاعمال على أساس الاستنتاج والاستدلال يكون الروائي قد استنفد كل مهمته من جوانبها كافة.

ينطوي القيام برواية سايكولوجية على عمل أولي وهو الذي ينطبق عليه كلمة تحليل انطباقاً ملائماً، وهذا العمل الاولي يشتمل على تجميع عدد معين من الحقائق والافكار من خلال الملاحظة والتأمل وعلى تحديد العلاقات

بينها - وبكلمة أخرى، على تأسيس الانواع نفسها من الاتصالات المنطقية الظاهرة التي يحاول مؤلف مسرحي ان يخلقها بين الاحداث التي يتعامل معها، تأسيس تلك الانواع نفسها بين الدوافع والمشاعر التي يمتلكها شخوص الروائي. وهذه العملية التحضيرية لا تتطلب، إذا أردنا دقة الكلمة، أية موهبة أدبية مضبوطة، وهي عملية لا تفترض مسبقاً أية قابليات أخرى أكثر من تلك التي يمتلكها الفيلسوف والطبيب والسياسي وحتى رجل الاعمال، تلك القابليات التي يستخدمها هؤلاء استخداماً منتظماً في ممارستهم لمهنهم. أما أين تجيء الموهبة والفن فذلك يكون في جعل المواد الخام المتجمعة على هذا النحو توضع موضع العمل وضخ الحياة فيها، والعلامة الحقيقية للموهبة والشرط الاساسي للفن يكمنان في ان العملية التحضيرية تذوب في نتيجتهِ النهائية أي في شكله الأخير. فلا يعود الامر ايضاحَ عاطفةٍ ما ولكن ايصال طبيعتها وقوتها، ولا يعود الامر أيضاً تبويبَ الدوافع الكامنة وراء فعل من الافعال ولكن ابراز مغزاه الانساني ونبرته الدرامية، كما لا يعود الأمر أيضاً تكوينَ شخصية من الشخصيات ولكن جعل حياة هذه الشخصية وفردانيتها الخاصة محسوساً بها. والتحليل يقصر عن هذه المهمة لأن القيام بالتحليل يعني بالضرورة التعميم وابراز المبادىء العامة في وقائع متميزة. وليس سوى التركيب الموحي، والذي يكون الشعر أكثر أشكاله كمالاً، ما يستطيع ان يجذبنا الى التواصل مع العاطفة الخالصة ومع الكائن الحقيقي ومع الجوهري في الحياة. والفن يبدأ من هذا التركيب وستندال، الذي هو في الوقت نفسه محلل ومنطقي، انما هو فنان.

وعليه لم يربط ستندال نفسه بالطريقة التحليلية إلا في قصص ألفت لاغراض ايضاحية مثل تلك القصة التي وضعها في نهاية كتابه «عن الحب». وبما ان هدفه قد كان البرهان على نظرية من النظريات بواسطة تقديم مثال عنها ومتابعة تطور شعورٍ ما على طريق محدد مسبقاً، فقد تابع ذلك في الحقيقة، خطوة فخطوة مع ايضاح الرحلة وتسويغها وقد جرى عمل كل شيء مقدماً بعناية مذهلة والنتيجة هي أحداث جفاف مذهل. فاذا ما وضعنا هذا الاستثناء جانباً فان المرء يشعر بستندال، ما إن يختتم التحضير للعمل، باحثاً عن الفعل الكامل المغزى الذي يكشف عمق شخصية من

الشخصيات وظل الشعور الذي يكشف فرادة كائن ما والحقيقة البارزة أو الكلمة الملتهمَة التي تبرز الى النور الحالات البكر لدى الروح. وستندال الذي هو بعيد عن الاعتماد على واسطة الأسباب والقوى تعبيراً عن العواطف، نراه يُسِرُّ الينا بانزعاجه من أن اللغة العامة غير قادرة على ترجمة هذه العواطف، وان من المستحيل صب جوهر الحياة في قالب شديد الصلابة مثل قالب الكلمات. وابتغاء انشاء الاتصال بين الشخصية التي يخلقها وبين الحياة ثم بعد ذلك بين تلك الشخصية والقارىء نجده يعمل بواسطة الصدمات والضربات وبواسطة الايحاءات السريعة والمتكررة. ليس هناك من ايضاح ولا تفسيربل على العكس هناك مسكات غير متوقعة وقفزات مفاجئة تسعى للبحث عن المناطق غير الملموسة من الشعور وتجدها. والناقد «تين» الذي كان استاذَ التحليل الحديث قد شعر أفضل من أي شخص آخر بالطبيعة الباعثة على العاطفة لهذه الطريقة. حتى انه اضاف ان هذه الفضيلة ينتج عنها ابهام. فقد قال ان «القارىء يجب ان يكون قادراً على ان يكتشف، من غير ان تشرح له، تلك العلاقات والاصداء التي تحدثها مثل هذه المشاعر المرهفة القوية في شخوص هي على مثل هذه الاصالة ومثل هذه العظمة» وتين يقول في مكان آخر قولاً بديعاً حينما يصل ستندال بغوته وبايرون وموسّيه «كل كلمة تشبه ضربة في القلب. فالمفاجأة والتدمير وتحرك العواطف الحادة الذي لا يتوقف مع كل ما فيها من اضطراب وجنون وغرابة وكل ما في العواطف البشرية من أعماق، أنا أشعر بها فوراً، لا بعد الدراسة، وبواسطة التأمل كما أفعل حينما أقرأ آخرين، ولكن بدون تأجيل وعلى الرغم من نفسي» وبفضل هذا البحث عن الحياة الجوهرية وبهذا النداء نحو التعاطف الحار الشعور مع القارىء، ونحو المشاعر المنادى عنها لديه، صار جوليان سوريل وفابريس ديلدينغو أما محبوبين حباً جماً واما مكروهين كراهية قوية كانهما اناس حقيقيون. وعاطفة الفن وحدها هي القادرة على خلق مثل هذه المعجزات. إضافة لذلك، ألم يكن ستندال نفسه، وقد أدرك طبيعته المزدوجة، هو الذي غالباً ما شعر بأن الفيضانات التي لا تقهر في مشاعره كانت أثقلَ في الميزان على حساب التنظيم الكامل لما عنده من

منطق؟ حينما جعل نفسه تقرأ وتعيد قراءة قانون نابليون كل صباح، اليس ذلك هو دفاع تلميذ كوندياك (المنطقي) تجاه التطرفات العاطفية على طريقة روسّو وهي التطرفات التي كان يحس انه منجذب اليها انجذاباً عفوياً؟ «انني أقوم بكل جهد ممكن كي أكون جافاً. أريد ان أفرض الصمت على قلبي الذي يعتقد ان لديه الكثير كي يقوله. وأنا أرتجف الى الابد من انني لم أدوّن شيئاً أكثر من التنهد بينما أظن انني كتبت الحقيقة».

وهكذا كان المنطقي مرتاباً في الشاعر وكان الشاعر، في لحظاته من الانفجار الخالص، مرتاباً في المنطق والتحليل. «مثل هذه المشاعر الرقيقة تتلف إذا ما دونت بالتفصيل» هذه هي الجملة غير التامة التي تنتهي بها السيرة الذاتية «حياة هنري برولار» والتي ليس لدى المرء ما يفعله ازاءها سوى ان يحلم متأملاً فيها.

الحقيقة في حفلةٍ تنكريةٍ[1]

بقلم جان ستاروبينسكي

حينما يضع الانسان قناعاً على وجهه أو يتخذ اسماً مستعاراً فاننا نشعر بالتحدي. فهذا الانسان يراوغنا. ونحن بدورنا نريد أن نعرف، ونقرر أن نرفع القناع عنه. ممن يحاول هذا الانسان ان يخفيَ نفسه؟ أية قوة يخشاها؟ أية طريقة من النظرة تبعث فيه الخجل؟ ومرة أخرى نتساءل: أي شكل من الوجوه لديه بحيث أحس بالحاجة لتمويهه واخفائه؟ واسئلة أخرى تتلو تلك على الفور: فما الذي يعنيه هذا الوجه الذي يعرضه تحت قناع وما المغزى الذي يعطيه هذا الشخص لهيئته المقنّعة، وما الذي يحاول التظاهر به بعد ان مَوَّهَ ذلك الذي اراد ان يختفي؟

ما من شك في ان المحاذر السياسية تلعب بعض الدور في اتخاذ ستندال للاسم المستعار. فمن جهة هناك فوشيه[2] أو الرعب الابيض يفسران اتخاذ ستندال للاسم المستعار وهو سيزار بومبيه. فقد كان لدى موظفي الجمارك والبوابين (والازواج الغيورين) أسباب معقولة لكي يفتحوا رسائله أو يفكوا رموز كتابته الملغزة في يومياته. وهذا في الحق مسألة تثير القلق. فمع هذا

(١) ظهرت هذه المقالة في الاصل في مجلة العصور الحديثة عدد تشرين الاول ١٩٥١ ثم ظهرت في كتاب جان ستاروبينسكي المدعو «العين الحية» (مطبعة غاليار سنة ١٩٦١) والصفحات المنشورة هنا جزء من مقالة عنوانها «ستندال اسم مستعار».

(٢) كان جوزيف فوشيه وزيراً للشرطة خلال امبراطورية نابليون. اما الرعب الابيض فهو يشير الى الاضطهادات والقمع السياسي خلال السنوات الاولى من عودة الملكية. اما سيزار بومبيه فقد كان واحداً من الاسماء المستعارة العديدة التي اتخذها ستندال (هامش المحرر).

الشخص الحر الذي هو على شيء من الثرثرة، يكون الخطر حقيقياً فعلاً كما ثبت ذلك من سجلات الشرطة النمساوية والمكاتب البابوية. ولكن الخَطرَ ليس سوى حجة، بل يكاد يكون عذراً. فقلق ستندال لا يتناسب مع التهديد الفعلي الذي يتعرض هو له. وحتى وهو بعيد عن أي خطر فان ستندال يظل لاعباً دورَ من يرتدي القناع. وليست هي تلك الاقنعة التي تحدو على اختفائه وتميل الى جانب ظهوره متستر الشخصية فحسب. انه فن الظهور، وهو تغيير مقصود في العلاقات البشرية. ذلك ان ستندال يحاول الهرب من نظام القيم المسماة لا لشيء إلا لكي يسيطر على ذلك النظام ويكون تلاعبه فيه على أفضل وجه.

والمرء يتحسس هنا فعلاً من أفعال الاحتجاج. فان يتخذ المرء اسماً مستعاراً هو، قبل كل شيء أما بسبب الخجل أو بسبب الاستياء، رفضٌ للاسم المعطى للشخص من قبل أبيه. فالاسم هو مثل الدمية التي يُخْتَرَق قلبها (أو تخترق منطقتها القلبية) يحتوي في جوهره على الحياة التي يرغب المرء في ابادتها. فاذا كان الاسم هو هويةً حقاً وإذا كان في الامكان من خلاله الوصول الى جوهر الكائن البشري وتهشيمه فان رفض اسم الاب يكون تعويضاً عن قتل الاب. أنه أقل أشكال القتل قسوة فهو قتل الدمية. وإذْ كان ستندال مهاناً من قبل أبيه فقد انتقم لنفسه بأن دعاه (لاسيما في رسائله الى اخته بولين) بابن الحرام. والنتيجة كما هو واضح موجهة نحو شرعية الاسم. وفي كراهيته البَنَوية اخترع ستندال أكثر الافتراضات غرابةً من أجل التنكر لاية علاقة مع أسرة بيل. ويستطيع المرء ان يرى تطور نظامٍ حقيقي للتفسير البَنَوي: فقد أحس بنفسه انه بعيد الشبه كل البعد عن ستيروبان بيل بحيث لا يمكن ان يكون ابنَه الشرعي، فربما كان الوريث السري لسلالة أكثر روعة. و«اسطورة الولادة» (التي تلعب دورها في رواية دير پارم) انما هي حلم متطور تطوراً عميقاً لدى هنري بيل الشاب. انه ستندال نفسه الذي يريد ان يكون ابنَ حرام، ولكن الاتهام المسيء للسمعة ملقى على الاب.

اسمنا ينتظرنا. لقد كان موجوداً هنا قبل ان نعرفه كما كان جسدنا

أيضاً. والوهم الشائع ينطوي على الاعتقاد بأن مصيرنا وحقيقتنا مكتوبان في هذا الاسم. وعلى هذا الاساس يمنح المرء الاسم مهابةَ الجوهر. وستندال بطريقة ما أخذ يلعب بهذا الوهم. فاذا رفض اسمَ الاب بيل فذلك لأنه يرى فيه قَدَراً مسبقاً ينوي هو ان يهرب منه. وذلك القَدَر المسبق يربطه بفرنسا وبمدينة غرينوبل (مسقط رأسه) وبالطبقة الوسطى وبالعالم الابوي المكون من البخل والحسابات الخسيسة. ولأنه توقع خَطَرَ أن يكون مرتبطاً باسمه فقد حاول ان يمنح نفسه فرصاً أعظم بأن يتخذ اسماً جديداً. وما كان ليَجدَ الاسم المستعار ضرورياً لو أنه أحس بحريته على الرغم من اسمه، ولو انه عرف كيف يرتضي هويتَه البورجوازية وهويته المنتمية الى مدينة غرينوبل كتقليد رسمي خالص لا يمنعه أدنى منع من السعي وراء كل المصائر الممكنة.

في اتخاذه اسماً جديداً لا يمنح ستندال نفسه وجهاً جديداً فحسب بل يعطيها أيضاً مصيراً جديداً ومركزاً اجتماعياً جديداً وجنسيات أخرى. (فهو آخر الكوسموبوليتيني من ابنـــاء القرن الثـــامن عشر وهو أيضـــاً أول « الاوروبيين الجيدين » من أبناء القرن التاسع عشر) وبعض اسمائه المستعارة المانيه: فاسمه المستعار ستندال على سبيل المثال هو اسم مدينة پروِسيَّةٍ. ومن جهة أخرى، بما ان السعادة لا تزدهر إلا في ايطاليا فقد اشاد خيال الشاب هنري بيل سلالةً ايطالية كاملة للجانب الامومي من أسرته. فأمه التي كان يحبها لا يمكن ان تنتمي الى مدينة غرينوبل. ولذلك فان صورته عنها قد تحولت الى ريف لومبارديا الدافيء اللذيذ. وهكذا مع كل رحلة الى خارج فرنسا كان لدى ستندال انطباع بأنه يعود للانضمام الى عالمه الحقيقي، فهو يلتذ بالحياة خارج بلده مثلما يلتذ بالحياة خارج اسمه. فهيامه بالسفر وتمتعه بالهرب يتفقان اتفاقاً تاماً مع اتخاذه للاسماء المستعارة.

من العبث تعداد الاسماء المستعارة التي اتخذها ستندال، فهناك أكثر من مائة منها. والى جانب هذه فان لنا ان نحصي الاسماء المستعارة التي منحها ستندال لاصدقائه وبعضها - ذلك ان اللعبة معدية - تبنوها هم واستخدموها. وهذه هي العلامة الملموسة «للتفاهم» الذي يجعلهم متميزين

عن الآخرين. فهم يعلمون منذ الآن فصاعداً انهم ينتمون الى جماعة مخصوصة ومقتصرة على نفسها. فالسعداء القلائل (كما يدعوهم ستندال) هي جماعة يُنَمّون لديهم المعرفة العقلية للقلب البشري. ولكن هؤلاء العقلانيين يحبون ان يحيطوا انفسهم بهيبة التخفي حتى الى درجة ان يتخذوا هازلين أساليبَ تعاملٍ سرية. فجو الاسرار أو التظاهر بجو الاسرار صار جزءً من نظامهم، واشتراكهم في الفعل قد تأكد بسبب اتخاذهم للاسماء المستعارة. في كل جمعية سرية يتسلم الجدد اسماً جديداً؛ وستندال واصدقاؤه كادوا ان يستعملوا لغة تتسم بشعائر الدخول.... في العضوية.

اسماء ستندال المستعارة مدهشة في تنوعها. فبعضها يتصل بحكاية معينة وهي تختفي فور استخدامها. وبعضها الآخر تظل باقية طوال حياة ستندال: فمع الاسماء المستعارة التابعة هناك اسماء مستعارة غير ثابتة. وبعض الاسماء المستعارة يقصد منها ان تسحر الآخرين: فدومينيك وسالفياتي هما اسمان للحب ومكونان لطبيعة أكثر رشاقة وأكثر عشقاً. والتأثير الكلي لهذه الهويات المغرية يكمن في حنان الاسم الذي يثير اثارة سحرية حميمية تمنح الثقة. وفي حالات أخرى تحتاج الى بروز أعظم نراه يتخذ اسماً اميرياً. ولكن هناك أيضاً أسماء مستعارة تتخذ من أجل التسلية الخالصة؛ اسماء من الطبقة الوسطى الى درجة غروتسكية حتى الى حد كاريكاتوري مثل كاتونيه وبومبيه وشامبيه وبارون دوكوتاندر ووليام كروكودايل. وبعض هذه الاسماء المستعارة يستخدمه ستندال من أجل المرض - وبعضها مضحك وبعضها مجيد وأخرى حنون. وهناك أسماء أخرى من أجل الهرب أو لجعله غير مرئي لدى الافراد المزعجين المكروهين أو لجعله في حماية منهم.

مثل هذا السخاء في استخدام الاسماء المستعارة يجعل المرء يتساءل ما هو الاسم. وإذْ ارغمنا على طرح سؤال كهذا فأن الذاتيَّ المقنَّع يتركنا سائراً عنا وقد حاز على انتصاره الاول، فهو يتلاعب بنا ويتركنا من غير يقين. ونكتشف في الحقيقة ان الانسان لا يكون أبداً بصورة تامة داخل اطار اسمه، أو بصورة تامة وراء اسمه مثلما لا يكون أبداً بصورة تامة داخل اطار وجهه أو وراءه. نحن لا نقدر ان نبقى مثابرين لمدة طويلة جداً في أي

من الوهم الواقعي أو في الوهم الاسمي. والاسم يظهر تارة كشيء ممتلىء وتارة كشيء فارغ، وفي بعض الاحيان يكون مفعماً بالكثافة العظمى للوجود وفي أحيان أخرى يتقلص الى عرف من الاعراف الكلامية السطحية الخالية من المعنى. وقد تتركز فيه حياة برمتها مثلما يتقلص الى رمز. ولكن هذا الرمز ليس سوى رمز، ونحن لا نستطيع ان نتعلم شيئاً منه. ونحن لا نستطيع بعد ذلك ان نعرف أمام من نقف. هذا هو ما كان الذاتي (أي ستندال) يتوقع: «أنا لست موجوداً في المكان الذي تتوقعون أن تجدوني فيه».

فالاسم المستعار على هذا الاساس ليس قطيعة مع الاصول الابوية والاجتماعية فحسب بل هو أيضاً قطيعة مع الآخرين. فهويتنا التي تربطنا باسمنا تسلمنا في الوقت نفسه كرهائن لوعي الآخرين. انها تعرضنا بدون حول ولا قوة الى حكم الآخرين. والذاتي، على أية حال، يكون جاهزاً لاستعادة نفسه. فهو يحطم الاسم الذي يجعله موضع ضعف في ذلك القسم من نفسه الذي يعكس نظرة الآخرين. وهكذا إذ يفك القيد الذي يسلمه للآخرين بدون سلاح فهو يأمل في أن يهرب من كل أذى يصيب كبرياءه.

إذا كان صحيحاً ان اسمنا يحتوي على فرادة حياتنا بينما يكون في الوقت نفسه ناقلاً وصْفَهُ الرمزي الى وعي الآخرين فان مجهودَ الذاتي يكون في الحفاظ على فرادته بينما هو في الوقت نفسه يحطم أو يلغم التبادل القادم من وعي الآخرين. انه بالتأكيد لا يستطيع ان يمنع العالمَ من استعمال اسمه ولكنه يستطيع ان يقوم بما يجعل اسمه يتوقف عن الاشارة اليه. انه يحلم حلماً هو على شيء من الحذق والبراعة وهو ان يكون في وضع يجعله يَرى من غير أن يُرى (وهذه رغبة جرى التعبير عنها بوضوح في صفحات معينة من كتابات ستندال الحميمية.)

يوضَع الاسم رمزياً في نقطة التقاء الوجودَين، الوجود «من أجل الذات» والوجود «من أجل الآخرين» فهو حقيقة حميمية وشيء عمومي. في قبولي لاسمي أكون قد قبلت بأن هناك قاسماً مشتركاً بين كينونتي الداخلية وكينونتي الاجتماعية. وانه على هذا المستوى يريد الاسم المستعار ان يجريَ انفصاماً جذرياً. فهو يبغي فصل عالمين في النقطة نفسها التي يكون

فيها، من خلال توسط اللغة، اتحادُهما قد صار ممكناً. وعَبْرَ هذا الفعل يتمرد الذاتي ضد عضويته في المجتمع. فهو يرفض ان يسلم ويعطي للآخرين وفي الوقت ذاته يعطي نفسه لنفسه. وبالنسبة للذاتي لا تكون حرية الفعل قابلة للتصور إلا في العصيان. وهذا هو السبب في لجوئه الى الاسم المستعار كي يفك القيود عن يديه. وأولى متطلبات الفردية الذاتية هي فك عرى الوجود الشخصي عن ظهوره أمام العالم. ويمكن ان يكون شعاره هو: احذر من ملامستي. ولكنه يكشف هنا ضعفه الاساسي. فما الذي يخاف منه؟ في السماح لهويته ان تظهر بكل وضوح نراه يخشى من ان يكون مفهوماً بوضوح أكثر مما ينبغي وأن يكون منفتحاً كل الانفتاح وهذا يعني عنده ان يكون ملغياً وان يتوقف عن ان يعني أي شيء في عيون الآخرين. ولو كان يمتلك ثقة كافية في نفسه ما كان يسعى بهذه الطريقة لتأسيس قيمته على أساس الغموض في سلوكه. والذاتي، الذي يعاني من انه يساء فهمه يعاني معاناة أكثر من كونه يُفهم عَبْرَ خوفه من أن يتم الوصول الى شخصه من قبل الآخرين، نجده مكرساً نفسه تكريساً منظماً لفصل شخصه عن تَشَخُصه.

في المعادلة التي تقول «أنا = أنا» يكون الاسم (في أعين الآخرين) عاملاً بمثابة علامة يساوي =. وإذا ما انحصرنا في اسمنا تصير هويتنا مُتَغَرّبة، فهي تأتي الينا من الآخرين وعَبْرَهم. ولكن الذاتي يتمرد على هذه الهوية المفروضة عليه من الخارج. فلماذا لا يكون هو السيد الوحيد على هذه الوحدانية التي تجعله هو وهويته شيئاً واحداً؟ باعطاء نفسه اسماً مستعاراً فهو يؤكد استقلاله الاساسي. هل هو على أية حال يسير سيراً سليماً نحو امتلاك ذاته؟ هو يمنح نفسه هوية كلامية هي على المستوى نفسه من الخارجية والعَرَضية كتلك الهوية المعزوة اليه من قبل الآخرين والفارق الوحيد هو أنه بدلاً من الآخرين يكون هو الذي يمنح هذه الهوية لنفسه. الاسم المستعار يستبعد شهادةَ الزور استبعاداً تاماً ويسمح للتمسك بكثرةٍ من ضمائر الأنا بوصفها اعذاراً تشهد بأن الكاتب كان في مكان آخر وليس في أي منها على التحديد.

النبالة ملزمة، كما يقال. وما يلزم الانسان بنبالته وتصرفه النبيل انما

هو الاسم واللقب. والذاتي ينزعج فوق كل شيء حينما يشعر بأن اسمه، في انشائه الالتزام تجاه نفسه، وقد أنشأ علاقة ضرورية مع الآخرين. وليس سواه مسئولا ذلك انه وحده الذي يُدْعَى باسمه والذي يُستدعى للاجابة. ولكن إذا لم يعد اسمي بعد الآن يشير اليَّ فلا أعود بعد الآن ملزماً بالاجابة إلاّ تجاه ذلك الذي ما يزال يمتلك الحق والقدرة على تسميتي. يقول المتمرد «لست مسئولاً إلا نحو نفسي وحدها». وليس هناك من شيء يمنعه من لعب اللعبة الى مجال أوسع وذلك بأن يرفض جعلَ نفسه مسئولاً حتى تجاه نفسه. ومن تلك النقطة وما يليها لا يعود هو حاملاً اسمه، إذ يكون محمولاً بواسطة اسم متخيل. وعلى هذا الاساس فهو يستطيع ان يستغرق في شعور من الدفع المدوخ تبدو فيه طاقة الحركة انها تأتي بشكل كامل من القناع وليس من الكائن «الحقيقي» الذي يتنكر وراء القناع. فالقناع والاسم المستعار يقومان بتحريك ديناميكية كاملة من اللامسئولية.

الاسماء المستعارة التي يتخذها ستندال فيها هذه الخاصية من الحركة، وبين غاياتها الأخرى، نجدها تتوجه نحو احداث تغيير على السلم الاجتماعي. فمن هنري بيل الى البارون فريدريك فون ستندال نرى تقدماً كبيراً في المجال الاجتماعي. وجوهر متعة ستندال لا يكمن في النبالة المزيفة التي يتخذها ولكن في الحركة نفسها. إذْ ان الحركة هي قانون الوجود تحت اسماء مستعارة، وهي الشرط الذي لا بد منه لنجاحها. وفي الحقيقة يتخذ ستندال بالاستعداد نفسه اسماء مضحكة لا يمكن لها بأي شكل من الاشكال ان تدفع به قدماً الى الاعلى في المجال الاجتماعي. فالمهم هو عدم التلكؤ في اختراع الاسماء المستعارة والتجديد الذي لا يتوقف في احداث الدهشة والحيرة لدى الآخرين. فالقناع يجب ان يكون مسيرةً من الاقنعة واتخاذ الاسم المستعار ينبغي ان يكون «تعدداً منتظماً للاسماء المستعارة». ولولا ذلك فان الذاتي يعاد الامساك به من قبل الآخرين وسوء الفهم الذي حاول ان يهرب منه يصير أشد حدة كما يصير سوء فهم لغير مصلحته. عليه ان يكون دائماً على بضع ابعادٍ في سبقه للآخرين. وينبغي له حتى ان يخفي كل ما هو منتظم بشأن سلوكه السري. إذْ ان السماح بادراك نظام معين هو ان يجعل المرء نفسه قابلاً للتفسير وبذلك يخسر منافعَ السرّ الذي عنده. وانها لمهمة مضحكة

حقاً لو أنه أعطى انطباعاً مفاده انه يمضي في نظام من نظم الهرب! فمن يكن من حيث الظاهر المدعى به في بحث عن الغموض يخاطر باتلاف كل التأثيرات التي يحدثها ولا يصبح لغزاً لدى الآخرين على الاطلاق. فخداعه يحدده تحديداً تاماً. ذلك ان طريقة معينة من الحياة الصادقة الصريحة التي تميل الى الاعتراف والاقرارات الدائمية تكون حينذاك أشد تأثيراً من استخدام قناع ما وقد عرف ستندال هذا الامر جيداً. فادلاؤه بامرارهِ مرات عديدة مع ما فيه من تراجعات وتناقضات لا انتهاء لها، تجعله (أي ذلك الادلاء) أشد غموضاً مما تفعل ستراتيجيته الخاصة باتخاذ هيئات وشخصيات أخرى تحت اسم مستعار.

اتخاذ ستندال للاسماء المستعارة بلا كَلَلَ وعلى نحوٍ مراوغ لا يمكن الامساك به يختلف اختلافاً تاماً عن الاسم المستعار الذي يتخذ اتخاذاً أبسط مرة واحدة والى الابد من قبل أولئك الذين يريدون من الاسم المستعار ان يمنحهم اسماً نافعاً يكون أكثر يسراً في تكريسه لجدهم. ففالبية الكتاب والفنانين الذين يتخذون اسماً مستعاراً نهائياً لا يتغير لا يسعون الى ارباك وعي الآخرين وانما يسعون بالأحرى الى ان يثبتوا أنفسهم في ذلك الاسم المستعار بسمعة رفيعة أعظم. فالاسم الذي يختارونه والذي يهبهم حياةً وشخصيةً ومصيراً أكثر روعة من اسمهم الأصلي لا يراد منه اكثر من اثارة جو الشهرة حولهم. فغايتهم لا تزيد على ان يضعوا الى جانبهم كل الامكانيات الصوتية التي تبدو أنها لا غنى عنها للنجاح. مثل هذا الاغراء موجود لدى ستندال ولكنه لا أهمية كبيرة له. هو بالتأكيد عاشق للمجد، فهو يريد ان يصنع اسماً خالداً لنفسه. ولكنه يريد أيضاً ان يجعل ذلك الاسم يبقى في الخارج ويمنحه حرية السكنى في ألف اسم آخر.

في حالة ستندال نجد من الضروري ان نؤكد على ثيمة السجن. فالاسم والجسد والمركز الاجتماعي، كل هذه سجون. ولكن أبوابها ليست محكمة الاغلاق بحيث تجعل الحلم بالهرب مستحيلاً. بطبيعة الحال يمكن للانسان ان يهجر اسمه بيسر أعظم مما يستطيع هجران جسده. والاسم المستعار هو بديل للتحول المرغوب فيه. (نفاد الصبر هذا ازاء ضرورة احتمال المرء لجسده يمكن

ان نجده لدى كل كاتب التجأ لاستخدام الاسم المستعار تقريباً. ومهما يكن الاختلاف بين ڤولتير وكيركغارد فانها يشتركان باهتمام معين بجسديهما وبمرضهما. وبهذا المعنى فان الاسم المستعار يمثل ظاهرة من ظواهر الوسواس المَرَضي).

من أجل التعبير عن هذا السجن يكون من الطبيعي ظهور المجاز الخاص بالزنزانة. فالمرء يرى القيود والسلاسل والجدران السميكة والابراج العالية الجيدة الحراسة. وهذه الصور تتكرر تكرراً عنيداً في أعمال ستندال. فالابطال الذين يسجنون ويهربون - جوليان في المدرسة اللاهوتية وفابريس في برج فارنيزه وهيلين كامبرياله في الدير ولاميبل في هوتيار - يبدون في كل حالة انهم يعيدون خلق موقف نَمَطيّ أعلى. وثيمة الحب - الهوى أو الغرام الحاد له علاقة غريبة بذلك الموقف. فالسجن يقابل ولادة أعلى اشكال الحب وهو يستقي قوته من استحالته. وعليه فان الرغبة تنطوي على المسافة والفِراق الذي لا يستطاع التغلب عليه. فأوكتاڤ وهو سجين محتومية عِنَّته يحب ارمانس بحرارة أكثر بسبب انه لا يستطيع ازالة العائق الذي يفصله عنها. وأوكتاف على أية حال يكون حبه متبادلاً من الطرف المقابل مثلما يكون حب كل الابطال المسجونين متبادلاً على الرغم من الاقفال الموضوعة عليهم أو لعل ذلك الحب المتبادل هو بسبب تلك الاقفال. فالشقاء الاقصى يقابل على هذا الاساس بالسعادة القصوى. وانه في هذا المجال يرى المرء رؤية جلية القوة التعويضية التي تتغلغل في روايات ستندال. فاذا انتقم المجتمع من الفرد الاستثنائي الفريد بأن يسجنه فان هذا الفرد وهو في برجه العالي جداً يستطيع ان ينتقم لنفسه من المجتمع بأن يحول وحدته الى سعادة مُزْدَرِية وخالية من الامل. فموضوع الاماكن العالية التي يؤكد بروست على انها ثيمة جوهرية لدى ستندال، يمتزج مع ثيمة السجن. فهؤلاء السجناء المجيدون يحتاجون الى أكثر من نظرة واحدة كي يسيطروا على العالم. في هؤلاء الابطال الذين يزارون من قبل الحب في السجن، على المرء ان يدرك (بين امور أخرى) التحويل المجازيّ لسرّ ستندال - ان يُحَبَّ على الرغم من القبح وعلى الرغم من السجن الذي يشكله جسده وعمره لديه، ان يُحِب ويُحَب من بعيدٍ عَبْرَ قوة النظرة. التدمير لا يهدد هذا الحب، أما بسبب أنه لا

يمكن مطلقاً الوصول به الى الذروة عن طريق الامتلاك والزواج وهو بذلك لا يكون معرضاً للتدمير أبداً، أو بسبب أنه حتى إذا وصل الذروة يظل دائماً حباً مسروقاً وخفياً وبذلك يلقي الضوء القاً يفوق الحدود على أهمية الجسد.

علينا إذن ان نتعامل مع رجل شقي بسبب ما هو عليه ورجلٍ عديم الرضى بجسده. (ماذا أنا نفسي؟) رجلٍ ممزقٍ بين رغبتين متصارعتين متضادتين: ان يؤكد نفسه بفعل من افعال القوة التي تفرض على الآخرين تَفَرُّدَهُ المطلق عنهم وبين ان يتحول (او يتناسخ) تحولاً وتناسخاً لا ينقطع، ان يكون كائناً آخر غير نفسه وان ينشطر الى اثنين بحيث يكون ممثلاً كامل البراعة ومشاهداً غير مرئي وذلك من خلال شكل من أشكال الصورة الزائفة لكن الفعالة. هذان الاتجاهان اللذان استطاع سلوك ستندال ان يبعدهما عن ان يصيرا متناقضين كل التناقض، هما اتجاهان معبر عنهما في توكيدين اثنين ينبغي وضعهما احدهما بجوار الآخر من دون أي احتراس: «الشيء الوحيد ذو القيمة في هذا العالم هو الذات.» إلا أن المرء يجد في كتاب ستندال ذي السيرة الذاتية «ذكريات الذاتية» هذا القول «هل سأُصَدّق أنا؟ سأرتدي قناعاً بكل سرور، سأغير اسمي مع احساس باللذة. الألف ليلة وليلة التي اعبدها تملأ أكثر من ربع عقلي. غالباً ما أفكر بخاتم انجيليكا. أعظم متعة عندي هي أن أتحول الى الماني أشقر طويل القامة وأهيم في مدينة باريس» (ذكريات الذاتية في الاعمال الحميمية، غاليمار، باريس الصفحات ١٤٤٩ - ١٤٥٠) فالرغبة في أن يكون المرء هو نفسه والمتعة في اقامة اعمال من السحر مستحيلة لكي يتوقف المرء عن أن يكون هو نفسه، هذه هي المقدمة المنطقية التي يتعين علينا أن نستقصيها.

هناك ألف اشارة، مبعثرة في يوميات ستندال واعماله الأخرى الخاصة بالسيرة الذاتية، تتعلق باستخدام القناع ومتعة «الشعور بالحياة في اشكال عديدة» والنصيحة التي يعطيها لنفسه في مذكراته هي «انظر الى الحياة كما لو كانت حفلة رقص تنكري» وذلك في سنة ١٨١٤ (اليوميات - الاعمال الحميمية - ص١٠٤١) والامر الجوهري في هذا الافصاح عن العقيدة ليس

هو الاتهام الموجَّه ضد مهزلة المجتمع ولا هو العذر الذي يمنحه من أجل اتخاذ أي نوع من أنواع التخفي ولكنه بالاحرى الاشتراك والتواطؤ الحادّ بين اللذة والتمويه. وأهمية رياء ستندال أكثر من كونها تكمن في النجاح الذرائعي لمشروع من مشاريعه، تكمن في أناقة وسائله والانجاز الجمالي لاتقان اللعبة «والرياء في حفلةالرقص التنكريةيصير هوقاعدةاللعبة.والصراع من أجل القوة أو المال يصير جزءً من المرح وعَبْرَ عودة نهائية الى العبثية لا يكون لدى المرائي أو المنافق أي طموح أبعد من جعل لعبته كاملة لا نقصان فيها. وهو لا يحتاج إلاّ الى لذة أن يكون خارج ذاته.

على نحو يكاد يكون نقيا وبدائياً نجد في كتابات ستندال الاقرار بالعلاقة العميقة بين «مبدأ اللذة» وبين الرغبة في التحول أو التناسخ. يمكن ان نرى ذلك في قطعة غريبة كتبها لدى نهاية حياته وعنوانها «امتيازات العاشر من نيسان ١٨٤٠» في هذه القطعة يصوغ ستندال احلام يقظته، تلك الاحلام الدائمية لديه - وذلك في سنٍ يهتم فيه غالبية الناس بوصيتهم الأخيرة - تحت شكل عقد مع الله. ويبدأ النص بهذا السطر «لقد اعطاني الله الاجازة التالية» ولننظر في واحدة من هذه المواد: -

«المادة الثالثة: المانتولا - مثل اصبع السبابة من حيث الصلابة والمرونة. الحجم بوصتان أطول من الأصل وبالسماكة نفسها. ولكن اللذة من خلال المانتولاً ليست أكثر من مرتين في الاسبوع. عشرين مرة في السنة يصير المجاز أي فرد يرغب ان يكونه شريطة ان يكون هذا الفرد موجوداً. ومائة مرة في السنة يكون المجاز عارفا لمدة ٢٤ساعة أية لغة يختارها».

الرغبة في القوة الايروسية والرغبة في التحول والتناسخ والرغبة في اجادة لغة جديدة، تتجاور تجاوراً غريباً في هذا النص. وفقاً للمنطق الجيد فان مثل هذه الرغبات المختلفة اختلافاً تاماً ينبغي ان لا تظهر احداها بجوار الأخرى. ولكن المنطق الجيد هنا مخطيء والخيال هو الذي يكون على صواب. فهو يرتجل بحريته وتحت وجهات مختلفات يترجم الهاماً عاطفياً فريداً. الرغبة في القوة الايروسية والحلم بالتحول وهما يظهران في آنٍ واحد، انما يعبران عن وجهة مضاعفة من وجهات رغبة واحدة في القوة.

وما ينطوي عليه الامر في كل حالة هو اذعان الحياة الجنسية والجسد الى الارادة الواعية. هذا الجسد الذي ينبغي عليه ان يقبل به كحقيقة عارضة نجد ستندال يحلم في استعادته وانقاذه من مجال العَرَضية ومنحه لنفسه منحاً حراً وفقاً لهوى فعل إرادي خالص. واما بالنسبة للميكانزم الجنسي، وهو يعتمد اعتماداً تاماً على النظام الارادي، كما انه مستقل في الوقت نفسه عن ممارسة الارادة، فهو أيضاً سيكون قادراً على الاستجابة لأمرٍ عمدي مقصود. والمرء يرى هنا سيادة الارادة وقد أخذت هدفاً لها لا العالم الخارجي ولا الكون بل الجسد نفسه، ذلك الجسد الذي يصير آلةً طيعة. في النص المدرّج آنفاً نستطيع ان نكتشف معنيين في الرغبة في ان يحوز سيطرة على جسده من أجل امتلاك جسد آخر. ذلك ان الامتلاك الجنسي والتحول أو التناسخ هما في الحقيقة طريقتان «للدخول في جسد آخر» والرغبة تعطي هنا اختياراً بين نوعين من الوصول. فهي تتخيل على التوالي الانتصار غير المنقوص لجنسية انبساطية والاشباع النرجسي في سكنى جسد يظل جَسَدَه هو مع كونه يصير جسداً آخر.

في هذا الرفض للجسد في واقعه ومحدودياته لا يوجد شيء يتحدث الينا عن الخروج من الجسد الى الروح. فستندال يمجد الوجود الجسماني وذلك بأن يتخيله متحرراً من أية عبودية. فان يمتلك الانسان جسداً يصير أمراً رائعاً حالما يتسلمه هو من نفسه. وهذا السراب مشابه جداً للحلم الاسطوري بشأن جانب من الخلود. فما دمنا ساكنين في جسد غير شفاف ليست لدينا عليه أية سيطرة فنحن نعيش في نوع من التزواج المريب مع الموت. ذلك انه من خلال ذلك العنصر في جسدنا الذي يَنِدُّ عن ارادتنا يصل الموت الينا. وان نكون سادة مسيطرين على جسدنا يعني ان نتجنب هذا التهديد بالموت. وفجأة يختفي كل استعباد للوضع البشري، ذلك ان المرء يَعْبُرُ ليكون في عداد الالهة.

«الامتيازات» نصٌّ يعود تاريخه الى سنوات ستندال الأخيرة من حياته وهو يعبر بجلاء عن رغبة فاوستية لاعادة الشباب ضمن اطار وثني تام من البدايات الجديدة المتحدية للموت. فالتناسخ أو التحول لدى ستندال انما هو

انفتاح على المستقبل. فهو تسريع لوتائر الوجود ولكنه من النوع الذي يدير ظهره للموت. (لاحظ ان التحول لدى كافكا هو العكس من هذا تماماً. فكافكا يرى التحول على انه تفاقم في سوء الوضع الجسماني وابطاء لوتائر الوجود. فالطاقة البشرية تتوقف وتصير مشلولة والمستقبل مقطوع ومتقلص تقلصاً مركزياً حتى يجري ابتلاعه من جديد في ظاهرة التحطيم الفريدة).

يجد المرء في الاساطير القديمة شكلين متضادين من التناسخ. فهو لدى رب الارباب زيوس يكون وسيلة للعدوان والغزو في الحب. وهو لدى بروتيوس يكون وسيلة للهرب وجعل الكائن المتحوّل متعذرَ الوصول اليه. اما بالنسبة لستندال فان الغزو والهرب يرتبطان احدهما بالآخر ويظهران كأنهما موقفان يكمل احدهما الآخر. فالرغبة في الظهور والرغبة في الاختفاء تشكلان معاً لديه جزءاً منْ «التركيبة» الواحدة نفسها. إذْ انهما طريقتان لكي يكون مهماً في أعين الآخرين ولكيلا لا يَفْنَى بفعل نظرة الآخرين. فستندال الذي كان يستحي من قبحه يعلم انه لا يمكن ان يُحَبَّ ويشتَهى كما هو. وهو يحلم أن يُرَى في صورة غير صورته الحقيقية. وهو إذْ يُلَفّع نفسه بالغموض والسرية ويحاول أن يظل مُلْغزاً، يخترع متاهةً من الظواهر التي تفتقد فيها نظرةُ الآخرين طريقها فيها. وسوف يجري البحث عنه فيما وراء جسده عَبْرَ منظور من خداع البصر. وحينما يكون القناع كاملاً لا عيب فيه فانه يغري المرء على تخيل عالم يقع وراء القناع. وهو سراب خالص ولكنه سراب تركض نحوه الضحية وليس لها بعدئذ إلا أن تسلّم نفسها لمن يغويها.

وستندال يعرف طرائق أخرى أيضاً من شأنها ان تحول نظرة الآخرين عن قبحه، ومنها على سبيل المثال إرغام الآخرين على ان ينظروا الى انفسهم. ففي وضع نفسه في المجتمع موضعَ «العارف بالقلب البشري» صار في إمكانه ان يزعج محاوريه عن مواضعهم، بحيث يرون بقليل من رباطة الجأش بتجربة تلك النظرة التي تخترقهم وتستجوبهم. عن طريق قلب الوضع بحيث يرغم الآخرين على ان يحسوا بأنهم هو الذين يُنْظَر اليهم لا يعود هو الشخص المنظور اليه. ثم بعد ذلك يتوقع ان يقوم بصورة أسهل بخلب لبّ

أولئك الذين قد سبق له ان اقلقهم بفعل غموضه هو. فهو يصل اليهم من خلال نرجسيتهم هم. كان ستندال وفقاً لما يقوله معاصروه بارعاً جداً في تكشير الوجه وَلَيِّهِ لاضحاك الناس. وليس على المرء إلا أن يتذكر ظهور السيد سيزار بومبيه في صالون انسيلو بصفته تاجراً في قلانس النوم. والساعات التي يمضيها أمام مرآته - مرتباً ثوبه أو خصلة شعره المستعار، صابغاً شعره وملمعاً اظافره - تلك الساعات جلسات حقيقية من جلسات المكياج. وهي تكشف عن انسان يستعد للعالم الخارجي مثل استعداد الممثل لجمهوره. وإذا كان ستندال يبذل عناية قصوى من أجل أناقته فان ذلك لأنه يفهم ان أناقته لا يمكن ان تُلغَى الغاء إلا بفعل هيئته التي يبدو عليها، والتي من خلالها لا يعود جسده شيئاً وانما يصير رمزاً. وعندما يختار، بدلاً من السعي وراء الاناقة، ان يظهر بشكل من اشكال الاضحاك الشنيعة، فان ذلك من أجل ان يجعل الآخرين يتغاضون عن قبحه من خلال الهزل والسُخْر. فمن يبعث على الضحك يكنْ قد تم قبوله مسبقاً. فلا يعود المرء بعد ذلك واعياً بأنفه البشع بل يلاحظ بدلاً من ذلك أي نوع من الامتاع يمكن له ان يقدم بواسطة انفه. وبهذه الطريقة من استغلال ملامحه وقسمات وجهه (كما نصحه خاله غانيون ان يفعل) يستطيع ان يجذب الانتباه اليه وليس الى قبحه. وإذْ يكون مختفياً وراء تحركات ليٍّ وجهه يكاد يصير قبحه شيئاً غير حقيقي فاسحاً الطريق أمام متعة اثارة المتعة لدى الآخرين.

لنستمر في قراءة تلك «الامتيازات الخاصة بالعاشر من نيسان ١٨٤٠» الرائعة. سوف نجد بعض امثلة من التناسخ متخيلة من قبل ستندال وسوف نندهش لانه بعد ان رغب في الاناقة الدنيوية الاخاذة يعلن عن رغبته في ان يتحول الى حيوان. وهذا من أجل ان يعطي لنفسه متعة الحيويّة البدائية: -

المادة الخامسة - شعر جميل وبشرة جميلة ويدان لا تكونان خشنتين مطلقاً، ورائحة جسمانية عطرة ورقيقة. في الاول من شباط وفي الاول من حزيران كل سنة تكون ملابس الشخص صاحب الامتياز كما كانت حينما ارتديت للمرة الثالثة.

« المادة السادسة - معجزات في عيون الذين لا يعرفونه » « فصاحب الامتياز سيكون له وجه الجنرال ديبيل الذي مات في سانتو دمينغو بدون اي عيب. وسوف يلعب الويست بصورة كاملة ولعبة الايكارتيه والبليارد والشطرنج ولكنه لن يربح اكثر من مائة فرنك. وسوف يكون هدافاً في التصويب ويحسن ركوب الخيل ويلعب الشبش وفي كل هذه الامور يكون كاملاً لا عيب لديه.

« المادة السابعة - اربع مرات في السنة يكون في وسعه ان يتحول الى اي حيوان يرغب في ان يكونه وبعد ذلك يعود ليصير رجلاً. واربع مرات في السنة يكون في وسعه ان يتحول الى اي رجل يريد واضافة الى ذلك يكون في مقدوره ان يخفيَ حياته في حياة ذلك الحيوان وهذا الحيوان يستطيع، في حالة موت الرجل الاول الذيَ تحول اليه او حدوث اعاقة عنده، ان يعيده الى الشكل الطبيعي الذي كان عليه صاحب الامتياز. وهكذا يكون صاحب الامتياز قادراً اربع مرات في السنة ولمدة غير محددة كل مرة ان يسكن في جسدين في وقت واحد ».

هذا التحول المزدوج، نحو الكمال ونحو الحيوان، يتطابق تطابقاً جيداً مع اتجاهات حياة ستندال الغرامية. في الحقيقة كانت تجاربه في الحب اما اعلى بكثير من مكانته او أدنى بكثير من تلك المكانة. فالمرء لا يجد فعلاً سيدات من الطبقة الوسطى بين معشوقاته - فهن اما دوقات واما مومسات. ليس للحب جاذبية عنده ما لم يكن يشعر ان عليه ان يحول نفسه فيه. كانت غرامياته الاولى موجهة نحو ممثلات وقع في حبهن بينما كنّ يلقين ابياتاً من موليير وراسين. وقد احبهن لانهن ادّين به الى عالم التناسخ ولانهن اكثر من كل الأخريات منحنه المتعة التي كان يسعى اليها - المتعة التي لا تزدهر الا في جو من المسرح. وقد افترض، بعد ان استطاع غزوهن، انه سيحبهن حباً اكثر واطول من النساء الاخريات. ذلك انه معهن كان يتوقع الاستمرار في ممارسة التناسخ حتى ادق تفاصيل الحياة اليومية. ومثل هذه الحياة هي النوع الوحيد غير المهدد بالملل، ذلك المللَ الذي يحل لديه حالما تتضاءل قوة التناسخ عنده. وصادف ان ستندال يصير ضجراً منذ البداية

مع نساء الطبقة الوسطى لانه لا يحتاج معهن الى تحويل نفسه او تناسخها من اجل اغوائهن. اما بالنسبة للسيدة المنتمية للمجتمع الراقي اي المخلوق الذي يصير مثالاً، على طريقة رسوم كوريجيو » فان المهم معها هو ان يظل الوصول اليها متعذراً دائماً. ذلك ان استسلامها يعني فقدان الحاجة لتجاوزه لذاته. وعندما يصير التناسخ عديم الفائدة يكون الحب مشلولاً ومجمداً في ثلج الملل. فعلى هذا تكون المسافة والعوائق جوهرية لدى العشاق الذين يبتدعهم ستندال، وليس ذلك لاعطاء قيمة للغزوات التي يحرزونها ولكن فوق كل شيء من اجل جعل تحول الفرد ضرورياً وهذا يجد ذاته يشكل اشباعاً. وحب المرأة التي تم الوصول اليها لا يمكن ان يدوم الا بان يصير حباً سرياً او يصير لا شرعياً. وذلك ما الزم فابريس وجوليان على ان يعيدا دون انقطاع عملية التخفي وراء قناع.

ويدعونا المقطع المدرج قبل حين الى ابداء تعليق اخر. فستندال يحلم بسكنى جسدين في وقت واحد. فالتناسخ الذي يرغب فيه ليس الغاءً للشخصية بل هو تعدد للذات، اذ انه «تشخيص اعلى» حقيقي. فستندال لا يرغب في ان يصير شخصاً آخر فحسب بل ان يصير اشخاصاً اخرين كثيرين.

يتخذ ستندال الوجود تحت اسماء مستعارة كوسيلة وكغاية معاً. فهو يلتذ به لذاته ولكنه يلتذ به ايضاً للتأثير الذي يحدثه والمنفعة التي يجلبها لكبريائه. وهذا يعني ان ستندال خلال كل تحولاته العديدة كان معنياً بالحفاظ على وعيه اليقظ الذي يجمع جمعاً سرياً الاسلاب التي تغنمها هيئته المقنّعة. وعلى الرغم من تغييره لمظهره فهو مع ذلك مصمم على الحفاظ على رؤية صافية دائمية، اذ انه يرقب دون انقطاع - من نقطة مراقبة يشرف منها رئيس اركان جيش ما - كلّ حركات المعركة التي لا تشتبك فيها سوى الصور الزائفة من افكاره. ولا ينبغي لقدراته على المراقبة ان تضعف او تسيء تفسير الاشياء، اذا كان يريد الوصول الى التأثير المطلوب. وعلى هذا فان داخلاً لا يقهر يجري تشييده لانه صار مراقبة خالصة للذات وللاخرين ولا يمكن الوصول اليه بواسطة النظرة ولا بواسطة الشهود. وبعد

ان جعل وجهه وجسده اداةً يستطيع التصرف بها تصرفاً حراً فانه لم يعد اسيراً لهما. فهو لم يعد يقبل بهما كقدر محتوم. والقناع (والاسم المستعار) يبدو على هذا الاساس احرازاً للحرية. وهذه الحرية تقوم باستخدام الجسد الذي انفصلت عنه فصلاً نهائياً والذي يمكن التلاعب به تلاعباً ارادياً. نجد لدينا هنا ميكانيزم حقيقي من ميكانيزمات التحرر، الميكانيزم الذي عرف هذا الرجل، وكان يستحي من جسده الاخرق، كيف يستفيد منه. ولا يحتاج المرء الا ان يفكر باستعمال القناع بوصفه ملحقاً من ملحقات الرقص، سواء منه الرقص البدائي ام الرقص الحديث. لكي يرى ان اثر التحرر هو صفة دائمة للرقص المقَنَّع. والسخرية التي تعلق بها ستندال تعلقاً شديداً، تنجز الانفصال نفسه والتحرر ذاته. ولكن السخرية ليست شيئاً سوى الجوهر الروحي للقناع.

وراء اللعبة التي تخفي الظواهر يريد ستندال ان يبقيَ على نظرته الواضحة من غير تلف، وهي نظرة صافية تحمي دوامه الحقيقي وهويته التي لا تتغير. فهو يحافظ على الوظائف الضرورية لجعل نفسه ترى نفسها وهي تمثل. ولا بد من ان توجد على الدوام نفسٌ في حالة عظمى من اليقظة من اجل تذوق تجربة النشاط الناجح هذه وذلك شكل من اشكال المتعة. وهذا الميل نحو التحول والتناسخ لدى ستندال متصل اتصالاً مباشراً مع الميل الى الفعل والطاقة الحيوية. ما من شك في ان هناك في المقام الاول عائقاً ازاء الفعل العضوي الطوعي وما من شك في ان اللجوء الى التناسخ يكشف عن الحاجة لاستخدام وسائل ملتوية لكي يعود المرء للانضمام الى العالم. ومهما تكن الحال فان التناسخ لدى ستندال هو دائماً ارادي ودينامي بصورة اساسية كما برهنت على ذلك «امتيازات العاشر من نيسان ١٨٤٠». وهذا ما يميز ستندال عن الساعين الى التناسخ السلبي. انني اشك فيما اذا كان ستندال سيتمتع بالمخدرات التي تحول الوجود الى شيء اسطوري لقاء ثمن هو الاذعان للسلبية. ذلك ان ميل منتصف القرن التاسع عشر للحشيش والافيون يلتقي مع حساسية تختلف اختلافاً عظيماً عن ارادية ستندال الفاعلة. فالتناسخ يمكن المرور به ايجابيا او سلبيا - فان يجري التحول على الانسان شيء غير ان يقوم هو باجراء التحول بنفسه. وقد اختار ستندال

ان يقوم بالتحول بنفسه وعلى نحو فاعل. انه بحاجة الى الاخرين بحيث لا يستطيع ان يترك نفسه تجري في جو احلام اليقظة التي لا يعود عندها قادراً على مواجهة منافسيه وخصومه.

نحن نعلم ان طموحات ستندال الدنيوية لم يتحقق منها سوى النزر اليسير جداً. فسقوط الامبراطورية وَسَمَ نهاية نجاحه الاجتماعي. وكانت فُرَصُهُ للتقدم والصعود في العالم الرجعي الذي جاءت به عودة الملكية فُرَصاً هزيلة. وعلى الرغم من اشد التاكتيكات خفاء فقد واجه ستندال محدوديات وعوائق لا يستطاع تجاوزها. هل يستطيع الانسان ان يهجر جسده حقا؟ فالشيطان مفيستوفوليس لا يظهر فوق المسرح كل يوم كي يعقد صفقة (الاشارة الى صفقة الشيطان مع فاوست لتحويله من الشيخوخة الى الشباب) وعالم الخيال اذن يصير حراً ليقدم كل الانتصارات اذا ما قاوم الواقعُ مقاومة شديدة العناء. ولكن هذا يعني ايقاف اللعبة وتنازله عن كل مطاليبه من المجتمع. وستندال لا يرضخ لذلك. فهناك طريق يظل مفتوحاً لديه من اجل غزو العالم واخضاعه وفي الوقت نفسه السماح له بان يقوم بتحولاته. وكان الادب، وهو طريق ملتوٍ، هو الذي فكر ستندال باستخدامه اول الامر لاحراز نجاحه. ولا بد من ملاحظة ان ستندال كان يضع آماله على النجاح الاجتماعي قبل ان يضع آماله على النجاح الادبي. فحينما قرر ان يكتب كان هدفه الاول هو الحصول على مكانة رفيعة وخلق تحفة فنية رائعة. في سعيه وراء الشهرة الادبية كان يسعى لاحداث رد فعل لدى المجتمع الراقي. وحين كان ستندال شاباً كانت ميوله نحو المسرح موجهة توجيها مخصوصاً الى نوع من انواع النجاح المسرحي الذي يعد بالشهرة العاجلة. وكانت سرقاته الادبية مضاربة مالية وهي في الوقت نفسه تقدم له متعة التناسخ الرخيص. فبعد ان يَسرقَ كتابَ احدٍ ما فان ستندال كان بحكم الواقع مضطراً ان يختفي لكي ينكر السرقة - وفي هذا فرصة رائعة للتمويه. وهذا الوضع الذي كان يثيره عن تعمد يسمح له بتسويغ حبه للقناع. وهكذا يكون تغيير الشخصية امراً لا غنى له عنه. ولكن النجاح لا يتم الوصول اليه بهذه السهولة. ولفقدان بديل اخر قرر ستندال في النهاية ان يسلم احلامه الخاصة الى الجمهور العام. وكانت تلك ورقته الرابحة الاخيرة ولذلك كان متردداً في

ان يلعبها لعباً سريعاً جداً. ولو كان ستندال قد منح تَفَنُّناً اكثر بقليل فربما لم يستطع مقاومة اغراء ان يصير كاتباً ناجحاً لكن من المستوى التافه، اي من ذلك النوع من الكتاب الذي يحتقر جمهوره ولكنه في الوقت نفسه يتملقه ويدغدغ احاسيسه. ولعله بسبب خُرْقه وانعدام القدرة لديه على ان يفصل نفسه تمام الفصل عن نفسه - وهو الخُرْقُ نفسه الذي شلَّه شللاً امام الاخرين وحكم بالاخفاق على مطامحه السياسية - لعله بسبب ذلك ظل ستندال متعلقا باحلامه الخاصة بالسعادة وبرغباته وبالامور التي يؤثرها على نحو صميمي. وحظ ستندال الجيد بوصفه كاتباً يكمن في عدم استطاعته ترك نفسه. في احلام التحول التي يصير فيها جوليان او فابريس او لوسيان نراه يغير الوجه والجسد والمكانة الاجتماعية وحتى الجنس ولكنه يفعل ذلك على الدوام، من اجل ان يروي قصة حياته هو بينما يقدم لنا فيها حظوظاً اعظم وحالات من الشقاء اعظم. وعلى العكس من بلزاك لا يلاحق ستندال الحيوات السرية للاخرين. فهو يبدأ حياته من جديد في جسد اخر، بالطريقة التي يبدأ بها المرء لعبة من العاب الورق مع رهان جديد. وتناسخ ستندال لا يسعى نحو تجسيد التغرب الاساسي الذي عبر عنه رامبو في قوله «انا هو آخر». فتناسخ ستندال لا يهدف الى تغيير الكينونة بل الى تغيير الضرورة التي تخلقها المصادفة. وهذه هي الكيفية التي يظل فيها ستندال هو نفسه بينما يعطي نفسه مصائر فابريس او جوليان اللذين يعوضانه عن اخفاقاته. وهذه هي الطريقة التي يعزي بها نفسه لعدم حيازته الكمال. والازعاج الكامن في الحياة تحت ظل «اشد الملوك نذالة» يجد له ما يعوضه في تلك التناسخات.

والتعويض لدى ستندال لا يشتمل على تخيل ابطاله سعداء في الحب فحسب ولكن التعويض عنده يكون بمجرد تخيلهم احياء. انهم يحيون تحت بصره وهم اخرون غير ذاته كما انهم يحيون من اجله ونيابة عنه ولكن من غير ان يضعوه في ورطة. وهو يحتفظ بمسافة عن اخوته الذين يبتدعهم ولكنه يقودهم من بعيد. وبعد فترة معينة يراهم يتحررون ويتخذون قرارات مدهشة تكاد تكون ضد ارادته الخاصة بوصفهم مبتدعهم. انهم احياء حقاً لانهم يتصرفون بحريتهم ومع ذلك فهم لا ينفكون عن التصرف من اجل

خدمة ستندال ومنفعته. وهكذا يحصل على المتعة المطلوبة. فهو يحيا خارج نفسه وهو يسكن فعلا « جسدين في آن واحد » لان شخصياته المتخيلة تمتلك اجساماً فاعلة ومصائر ذات استقلال ذاتي. وفوق ذلك فاننا نلاحظ ان هذه الشخوص نفسها لا تنسى ان ترتدي القناع بدورها. فالرغبة في التناسخ التي احيتهم تظل مستديمة فيهم انفسهم. والمرء يستطيع ان يعدد الملابس المتلاحقة التي يرتديها فابريس ديلدينفو. فهو تارة بائع بارومترات وتارة فارس واخرى ريفي ثم عامل وقسيس وانكليزي غريب الاطوار وخادم... وهكذا اذْ يكون ستندال متحرراً من جسدْ ومن مَلَلِه فانه منذئذ فصاعداً ينتمي الى شخوصه التي تقوده حيثما تريد هي. وتطوره الداخلي قد تغلغل تغلغلاً كاملاً في التطور غير المتوقع وغير المنظور لهؤلاء « الاخرين » الذين هم هو مع ذلك. وهكذا يعطي نفسه وَهْمَ أنّه يحيا مصيره خارج نفسه ويرى كل شيء من غير ان يُرى، كما لو انه يراقب من صندوق معتم مشهدَ السعادة والقوة اللذين يتم الوصول اليهما في نهاية المطاف.

المعرفة والحنان لدى ستندال*

بقلم جان بيير ريشار[1]

يقدم ستندال، طوال كل حيواته، سواء منها الحيوات الحقيقية أم المتخيلة، وعلى كل مستويات تجربته، صورة مزدوجة: فهناك العقل الصاحي الواضح المنطقي الراغب في الوصول الى الحقيقة حتى عبر أكثر طرقات التحليل جفافا، ولكن هناك أيضا الحالم المتلون، المحب المشبوب العاطفة، تتقاذفه أدنى اثارات الحزن الرومانسي ورؤى السعادة. يمكننا حقا أن نجد «في هذا الاجتماع النادر بين العاطفة المشتعلة وحدة الذهن» كما يقول موريس بلانشو، سحره الرئيس وأصالته. ولكننا نميل بصفة عامة الى الاكتفاء بترك ستندال يهيم في ازدواجيته، غير عابئين كثيرا بتقديم وصف صلب للمواقف التي تمزق ستندال بينها ولا صيغة يمكن لها أن تصهر هذين الاتجاهين المتنافسين عنده. لقد حاولت في هذه المقالة أن ابين كيف أن هاتين الحركتين المتضادتين تتعايشان فيه وأية تحولات أو مصالحات أو تطورات قيض لها أن تحدث من احداها نحو الاخرى. وفي كل الميادين التي

ملاحظة: كل ما جاء في هذه الترجمة بين قوسين دون أن يكون مسوبا الى أحد فقد كتبه ستندال ولم يشأ المترجم أن يدرج في هوامش كثيرة الاشارات لمؤلفات ستندال التي لم تترجم كلها الى العربية ذلك ان مراجع النصوص الستندالية لمذكورة عديدة جدا منها كتب الرحلات والروايات والقصص والرسائل والمقالات وسير الموسيقيين والرسامين الذين كان ستندال يحبهم.

(١) نشر جان بيير ريشار كتابه النقدي المهم «الادب والاحساس» فهي سنة ١٩٥٤، وبعد ذلك نشر كتابا نقديا اخر هو «الشعر والعمق» وريشار تلميذ لجورج بوليه والنقاد الظاهراتيين الاخرين وقد طبق في كتاباته النقدية حدسه السيكولوجي والفلسفي الرهيف. وهذه المقالة تشكل جزء من كتابه «الادب والاحساس».

اكتشفتها التجربة الستندالية حاولت أن أعثر على وجود هذين المناخين الجوهريين وتبادل التأثير بينهما، مناخ الجفاف ومناخ الحنان، وجاذبية مبدأي الحتمية واللاتعين اللذين هما قطبان متقابلان ولكن يبدو أن أعماله وحياته ذاتها قد شدت اليهما وتمزقت على نحو لا رجوع فيه.

كل شيء يبدأ بالشعور. ليست هناك في الكائن البشري من فكرة غريزية ولا حس داخلي ولا ضمير أخلاقي يسبق تأثير الشعور وضغطه. والبطل الستندالي يواجه العالم بمثل انعدام التهيؤ وغياب الافكار المسبقة لدى أول رجل في الصباح الاول من الخليقة. ويرث ستندال من سابقيه كتاب القرن الثامن عشر صورة البطل عاريا ونقيا لا تعلمه سوى التجربة وحدها وتعلمه على نحو متدرج. جوليان في الدير وفابريس في واترلو هما في مثل سذاجة هيرون بطل فولتير أو الفارسي بطل مونتسكيو وعلى غرارهما في بياض القلب، وهما مثلهما يتشكلان بوحي شعورهما ويقادان بقوة معرفة الاشياء الى الوعي بذاتيهما.

ولكنهما على أية حال، وهذا ما يفرق بينهما وبين سابقيهما، لا يكتفيان بالانتظار السلبي للتجربة كي تأتي اليهما فهما يذهبان للقياها، واذا احتاج الامر فانهما يستفزانها. وستندال الذي هو نتاج الفترة النابليونية وتلميذ مين دي بيران، قد تعلم في المدرسة التي تكون فضائلها الفعالية والجهد. وتمتد الحياة أمام أبطاله كأنها غابة واسعة من الاحاسيس، وخلال هذه الغابة يجدون أن عليهم أن يشقوا لهم أكثر الطرق احتمالا وأشدها امتاعا. وبالنسبة لهم لا تكون السعادة شيئا يجب انتظاره كما في الفلسفة الابيقورية القديمة، بل هي شيء لا بد من ملاحقته وتطويعه والغلبة عليه. فاصطياد السعادة يمكن أن يصل في نهاية المطاف الى نصر تجلبه لحظة أو لحظتان كاملتان يكون محتواهما العاطفي بحيث يختزل حياة بأكملها ويسوغها.

وقد تعرف ستندال على هذه اللحظات. وكانت قليلة بكل تأكيد ولكنها لحظات كافية بحيث اتسق حولها، مثلما يتسق حول القمم المنعزلة العالية، مشهد حياته كله وانتظم وترتب. في يوم الاحد الرابع والعشرين من ثيرميدور (الشهر الحادي عشر من السنة الجمهورية الفرنسية) أي في اليوم

الذي تناول فيه «لأول مرة شيئا من خلاصة القنطريون وأزهار البرتقال» نرى ستندال يقع على «أفكار تشكل معلما لبداية كتاباتي الخاصة بشأن استقلال الرأي وقوة العقل» وفي يوم الاحد في كليكس حينما كتب اولى أشعاره الجيدة، والالعاب النارية لدى فراسكاتي ورأس اديل يستند على كتفه، وقراءة رواية «هيلويز الجديدة» فوق الكنيسة في رول، وسماعه لأول مرة في مدينة ايطالية صغيرة، اوبرا الزواج السري لبرغوليزي تغنيها ممثلة معبودة لا أسنان لها: ان كل محب لستندال يعرف هذه اللحظات الثمينة ويعتز بها وذلك عندما تتهيأ الفرصة لاشباع حاجات الروح بالمقدار المضبوط. أما اخلاص ستندال لهذه اللحظات فهو لا يفقد عنفوانه، ويظل ستندال حتى اخريات حياته جاهدا للحفاظ على أثار هذه اللحظات على نفسه في دواخله.

غير أن الامر، على وجه الدقة، هو هذا التناقض الستندالي العظيم، وهو أن انسانا على مثل هذا التوفّر الحاد العاطفة على البحث عن السعادة، يعترف في النهاية كيف أنه كاد يكون عديم القدرة على أن يصف لنفسه الظلال المختلفة لتلك السعادة، بل وحتى أن يبقي في بؤرة الروية تصوره العقلي لها. يستطيع المرء أن يعيش السعادة أو يعيشها مرة اخرى، ولكن ليس في ميسوره أن يصفها، ذلك أن عنفوان جذلها نفسه يمنعها من أن تمحص أو تعرف. كتب ستندال يقول «هناك جانب واحد من السماء لا نستطيع أن نراه، لأنه أشد قربا الى الشمس من أن يسمح بالرؤية.» وذلك سبب أدعى الى أننا لا نستطيع التحديق في الشمس نفسها. وبكلمة اخرى فان السعادة «السعادة الكاملة التي تستشعرها روح حساسة بالبهجة اللاترتوي حتى نقطة التلاشي والجنون» انما هي جذل يعمي البصر. وحينما تمر اللحظة السعيدة، وعندما تعود الروح الحساسة الى وعيها من حالة الغيبوبة، فانها تجد أنها لا تستطيع أن تتذكر الا تذكرا ناقصا تلك الحالة من الوجد والجذل التي كانت غارقة فيها.

مثل هذا التشويش، على أية حال، لا يستطيع اشباع ستندال. فمن أجل ارضاء روحه لا ينبغي أن يكون البحث عن السعادة طاردا لمعرفة

السعادة. وهكذا يحاول ستندال أن يستعيد هذه اللحظات التي بدت ضائعة، ويسترجع من عالم اللاتعين تلك الافراح البالغة الحدة وتلك الاحاسيس المغالية في غموضها. وتبدأ تجربة ستندال بالعاطفة غير أن مغامرته الاشد صحوا تكمن في احاطته بتلك العاطفة، ومعرفته لها كل المعرفة، وانشائه بين هذه اللحظات المحترقة من حياته استمرارا للشعور لا يشكل خطرا على وعيه. وابتغاء انجاز ذلك، فان عليه أن يتوقف عن الحس ويشرع بالادراك. ولذلك يكون لجوء ستندال ليس الى روسو هذا السيد المسيطر على الارواح التي تحس ولكن الى سادة العقل، المدعوين بأصحاب الافكار:

«ما دمت لم أضع حدودا لحقيقة ما، ولم الخصها، فانها لا تعدو أن تكون حقيقة نصف مكتشفة... انها مثل محاولة تصور خط من غير معرفة اتجاهه. ولدى وضع الحدود سأكون قد اجتنبت الحقيقة المراد تطبيقها، وهي مصدر عظيم للخطأ.»

هذه هي الخطوة الاولى نحو اعادة الاستيلاء على الحقيقة. فالحقيقة، من أجل امتلاكها، لا بد لها أن يجري تعريفها، وبكلمات اخرى، يجب رسم حدودها. وعند انعدام المحيط الذي يحددها، تضيع الحقيقة أو يخفف وزنها. بالاختصار، أن نعرف معناه أن نحيط به وانه بتحرير الاحاسيس والافكار أو المشاعر من تشويش التجربة المباشرة، يكون في وسع الوعي أن يرفعها حقا الى مرتبة التجربة ومستواها. وليس هناك سوى الواضح ما يمكن أن يوجد في الوعي، وليس هناك ما يكون واضحا ما لم يكن متميزا في تكوينه بين المعالم، وليس هناك ما هو بين المعالم ما لم يكن محددا، ومحددا بخط. وهكذا يكون الكون مجزء الى أجزاء، وتبدأ كيانات مستقلة بالخروج من الكتلة السديمية السابقة مشكلة نفسها وهذه الكيانات تتواجد بعضها الى جانب بعض، محدودة بذواتها ومغلقة على نفسها. في عالم خالص التدفق والوفرة، يسعى التحليل نحو تأسيس قاعدة جديدة، ألا وهي قاعدة التحفظ بالنسبة للذات.

ولكن كيف يستطاع اعمال هذا المنهاج؟ كيف يكون بالامكان احاطة التدفق المجرد، أو تسوير النور الذي يعمي البصر؟ أليس من صلب طبيعة

السعادة أنها تتحدى العين وتهرب من التحليل؟ سيكون جواب ستندال نعم، بطبيعة الحال، ولكننا قادرون على اللجوء الى وسائل اخرى من أجل ذلك: أن نعرف السعادة بصورة غير مباشرة وذلك بأن نصف المشاعر التي تقع في تخومها، أو تلك التي تكون السعادة غائبة عنها كل الغياب. كتب يقول في سيرته الذاتية «حياة هنري برولار»: «يبدو أني لا أقدر على تصوير هذه السعادة الباهرة النقية الطرية السماوية الا عن طريق تعداد الالام ومصادر السأم اللاموجودة فيها مطلقا.» وهكذا يكون باطن القناع واصفا بطريقته الخاصة الوجه الذي صب القناع وقولب عليه. ويقول ستندال في مكان آخر ان الرسامين يقومون بهذا العمل على وجه الدقة. «ليس لدى الرسام شمس في لوحة ألوانه» غير أنه يستطيع أن يخلق وهم السطوع، اما بواسطة المبالغة في اظهار الاجزاء الداكنة من الصورة - أي تقنية الكيارسكورو - واما بواسطة استخدام النسق اللوني العام وذلك بأن ينشر نورا متوازنا مشربا على القماشة برمتها. وستندال نفسه يستخدم تقنية الكيارسكورو الادبية (أي تكثيف الدكنة لاظهار النور) وهي كما يقول «طريقة مؤسفة حقا لوصف الفرح» أي أن يترجمه الى عبارات من العذاب والسأم.

ففي سيرته الذاتية «حياة هنري برولار» على سبيل المثال، حينما يواجه «صعوبة رسم الذكرى السعيدة والاسف العميق على انفلاتها وبذلك الرسم الناقص الاسيف يشوهها» فانه يؤثر أن يصرف النظر عن محاولة الوصف ليبقى صامتا بشأنه. وتنجح رواية «دير بارم» أينما تكون السيرة الذاتية «هنري برولار» قد أخفقت، ويبدو أن هذا النجاح ممكن أن يعزى الى تبني ستندال لاسلوب النسق اللوني العام في الصورة بدلا من طريقة الكيارسكورو، وقد استقاه من أعاظم الرسامين. ففي القسم الاعظم من هذه الرواية نراه يلقى بمناخ من السعادة، بنوع من الستارة الخفيفة الرهيفة من البهجة الشعرية تنقل الينا فورا أعلى درجات الفرح، بحيث تجعله ملموسا لمسا مباشرا. ان جذل السعادة أشد التجارب الفة في رواية «دير بارم» بحيث أنها وهي تحافظ على كل سحرها، لا تعود مذهلة ولا مدوخة.

على أن هناك أشكالا اخرى من الدوار. فما أن تكون الحقيقة قد صيدت ودجنت حتى يكون من الضروري منعها عن الهرب أو من أن تحبس في التيار الداخلي الذي يقترح على الدوام حقائق جديدة للعقل. «كما يحدث في الامور الايديولوجية، اذ يكون على المرء أن يعلم في كل لحظة كيف يبقي ذكاءه من غير ضياع أو هروب. فكذلك في الفن ينبغي على الانسان أن يكبح من جماح روح ترغب دائما في الاستمتاع ولا ترغب مطلقا في التمحيص.» ونفاد الصبر الالهي هذا يلخص لنا ستندال كله: ذلك أن جذل عقله لا يختلف الا قليلا عن اندلاعات رغبته. فهو دائما شديد التوق الى أن يمضي على نحو أسرع، أن يذهب وراء الحقيقة المكتسبة ويستهلكها ليسرع في اثر حقيقة جديدة اخرى. ها هو يقول في احدى رسائله «روحي مثل النار التي تستهلك نفسها اذا لم تكن مشتعلة. انني بحاجة الى ثلاث أقدام مكعبة أو أربع من الافكار الجديدة كل يوم.» في الحرارة المتوقدة لمثل هذه النار، لا تحصل أية فكرة على الوقت الكافي لبلورتها، للاستقرار في داخليته. فما تكاد أفكاره تخطط تخطيطا أوليا حتى تكون أفكار جديدة قد ازدحمت عنده لتأخذ مكانها. فأفكاره لا تذهب مطلقا وراء مرحلة الولادة. وهي محكوم عليها في أفضل الاحوال أن تظل في مرحلة المراهقة، ذلك أنه لا يهب أيا منها وقتا كافيا للنمو والنضج ولكي تصبح بعد ذلك مبتذلة مألوفة. حياة العقل أيضا «مكونة من لحظات ما قبل الظهيرة.»

وقد وجد ستندال من الضروري على أية حال أن يوقف فيضان الافكار هذا. في عالم من الحقائق اللامحدودة الدوارة، يسعى التحليل الى اعادة تأسيس نظام ما، الى انشاء سكون. وهذا هو السبب في أن آلته الرئيسية هي اللغة. هكذا يضع ستندال، جريا على عادة المفكرين في عصره، ايمانه بالكلمات. فهو يعتبرها متاريس: وسائل لايقاف ما لا شكل له ومنحه قالبا. في الرابع والعشرين من كانون الثاني سنة ١٨٠٦، على سبيل المثال، كان يحلم بالكمال الذي لا شك في حيازته عليه بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ وذلك عندما يكون مسيطرا على اسلوبه، وحينما يكون، كما عبر هو عن ذلك، «قد حصلت على عادة ابصار حدود كل حقيقة أو، كوسيلة لهذه الغاية، على عادة منع خيالي من أن يأخذني معه على هواه،

وعادة ربط معنى مخصوص خال من التناقض لكل كلمة تحمل ظلا من ظلال الشخصية » وانعدام التناقض هذا سيكون مضمونا عبر دراسة مطولة تنطوي على معرفة معنى الكلمات وتحديدها » « قبل رسم شخصية ما » مثلا، سيكون من الضروري « تحديد الشخصية تحديدا تاما... أي بتحديد الكلمة التي تهبها هويتها. وهكذا قبل خلق رجل تياه ينبغي اعطاء وصف تام، في نصف صفحة، حول التيه أو المباهاة، وذلك افرادا للوصف عن الافعال التي تشير الى انسان تياه. » ان كلمة لا تستطيع أن تحدد حقيقة ما الا على أساس أن الكلمة ذاتها قد تحددت من قبل. والتحليل يكون معنيا بتبويب اللغة وذلك من أجل افراز أفضل للعواطف التي ينطوي عليها الموضوع. وعلى هذا الاساس فان ما هو تجريدي ينال أسبقية على ما هو ملموس، وستندال الشاب، قبل أن يغامر بالدخول في العالم، اعتزم أن يخلق لنفسه قاموسا خاصا. وما لم يتم انجاز هذه المهمة، فلن يكون عليه الا أن يخشى الالتباس والتشويش، بحيث تكون هناك ضبابية تتدخل بين التفكير والتعبير، وسوف تأتي الحقيقة الواقعية لتملأ المقولات اللغوية الفارغة الى حافتها القصوى، وسوف تصبح المعرفة بالعالم مختزلة الى ممارسة في الاسلوب. والنتيجة النهائية أو النقطة العلوية لكل ذلك البنيان الفكري ستكون اجرومية بحق.

كانت مثل دقة هذه البلاغة الجديدة وميلها الى التعريفات والقواعد، ما تزال بحاجة الى توحيد اكتشافاتها وتركيزها خلال رموز ثابتة كل الثبات: القياسات والارقام. فالمعنى يمكن له ان يتغير ولكن الصيغة او المعادلة تظل ذاتها. واذا كان حب ستندال للرياضيات عظيما فأن ذلك مرده الى انه ادرك امكانياتها على الثبات وقدراتها على الدقة مما يجعلها تعلو فوق كل ابداعات العقل البشري في ميزان التفكير الصارم. لم يكن يحبها بسبب قدرتها على الاستنتاج والاستمرارية ولا بسبب حركتها اللامتوقفة، ولكن على العكس من ذلك، لما يفرضه على الوقائع، التي هي غير مستقرة بطبيعتها، ثبات معادلاتها ودساتيرها. حينما يعرف الخط رياضيا فأنه لا يعود قادرا على الانحناء او الانشطار الى نصفين ولا يستطيع ان يخدع احدا. ويستطيع المرء ان يعتمد على اليقين الخالد الذي يقدمه. فالرياضيات

اذن هي الطريق الملكية التي يتخذها العقل، وممارستها لا يمكن ان تقود احدا الى الضلال، ولا تسبب لاحد خجلا. وهذا هو السبب في ان الرياضيين في روايات ستندال يضعون اهمية متساوية للانضباط الاخلاقي والصرامة العقلية، وبالمقابل، لا نراهم يحظون بالمرونة العقلية والسلوكية التي تجعل في الامكان صنع النجاح الدنيوي، ذلك ان عنادهم قد يظهر احيانا خشنا بل وعديم اللطافة. غير ان ستندال لم يتوقف عن محبتهم والاعجاب بهم، ولم ييأس من محاولة ان يكون هو واحدا منهم. انه يدعو الى «سلسلة من المعادلات لوجه ابولو الجاني» او يعتبر «التصميم الحاذق الذكي المتخذ من الاغريق والرومان نماذج له على غرار ما فهم الرسام داڤيد ذلك، هذا التصميم انما هو علم مضبوط يشبه في طبيعته الحساب والهندسة، والهندسة المجسمة.» وان لدى ستندال ضعفا خاصا نحو الملاحظات المرقمة والتخطيطات التلخيصية الصغيرة التي تصور حياة القلب، ونحو المحنيات والخطوط البيانية التي تلخص الاوجه المتغيرة للوجدان. بالاختصار، تشع الرياضيات في السماء البيليه (نسبة الى هنري بيل اسم ستندال الاصلي) مثل نموذج صاف لا يضارعه شيء.

ولدى العودة الى الارض فأن الشخصية الستندالية تلجأ الى القانون، الى العلم القضائي، من اجل اشباع حاجته الى الدقة. ذلك ان القانون ينظم العلاقات البشرية. وولوع ستندال بالقانون المدني معروف جيدا. ولكن هل يستطيع احد ان يصدق ان تقديره له يعزى الى الجانب الاسلوبي المحض؟ اليس محتملا اكثر من ذلك ان ستندال كان يقيم القانون المدني لان القانون يقنن الامور؟ ذلك ان القانون ايضا ماكنة لتثبيت الاشياء، نوع من الالية القادرة على التحديد. انه يحسم الامور بصورة قطعية، فلا يوجد هناك هامش من حوله، ويستطاع تفسيره ولكن لا يمكن ليه، فالانسان اما ان يكون داخل القانون واما ان يكون خارجه، وليست روح القانون هي التي تقرر الامور بل حرفيته. وتقدم لنا روايات ستندال امثلة مدهشة بشأن هذه الطاقة التحديدية للصيغة القانونية، سواء اكانت مكتوبة ام محكية. فكليليا (في دير پارم) اقسمت على ان تلازم الظلام من دون استئناف

لحكمها. اما الكونت موسكا فقد ارتكب غلطة كبرى عندما اهمل ان يكتب، والامير يملي عليه، كلمتي «اجراء غير عادل» وكانا من شأنهما ان يلزما الملك وينقذا فابريس. ذلك ان الصيغة المقبولة تلزم حتى اذا كانت لدى المرء سلطة تجاوزها.

مثلما تحدد الرياضيات ما هو صادق، فان القانون يسعى لاعلاء ما هو عدل، ولكن جهده يكون احيانا لا جدوى منه: ذلك انه اذا كانت الهندسة لا تؤدي الى الغلط ابدا فان القانون كثيرا ما يقبل خدمة الظلم وتثبيت اسسه، وذلك كما يحدث مثلا عندما يصدر مرسوم لا قبل الفعل اللامشروع بل بعده. وعلى عكس الرياضيات التي هي دائما قبلية، فان القانون يكتفي في مثل هذه الاحوال بان يهب شرعية لعمل اجرامي سابق، ويؤكد واقعة تامة، ويشرع فعلا ليس لديه الحكمة ولا القدرة على تحريمه. انه يصير اداة بيد القوي، وبالنسبة للغالبية العظمى من الناس يكون القانون آلة للسطوة والقهر. وهكذا نرى راسي في «دير پارم» يجلبب ادنى افعال سادته نذالة بجلباب قانوني، وبراعته الاجرائية تستطيع ان تحيل اشنع الانحرافات الى سلوك سوي. حينما يصبح القانون اداة للاستعباد، واذ يستخدم معوقا لحرية الفرد، يمتد وراء الحدود التي تكون فيها كل مغامرة جالبة للسخط. والناس اذ يقعون في شرك القواعد والتحريمات فانهم يردون الى الشقاء والمسكنة، ويصيرون سجناء محتملين.

يبقى هناك حل بالطبع: التمرد او الهروب. اي رفض الطاعة او الوثوب فوق السياج. وهكذا ينزلق فابريس على الحبل اما جوليان فيتحدى قضاته. وكل منهما يعرف اثارة قطع العلاقة والاعلان امام الملأ بانه منذ الان فصاعداً سوف يستمد القانون من نفسه. في بؤرة تحررية يقوم ستندال باغراء الفوضوية بموازنة اغراء الشرعية. وستندال يحلم بالفترات العظمى من الماضي حيث كانت كل روح ناشطة تأخذ مصيرها بيديها. على انه من الامور المقررة كقاعدة عامة ان هذه الارستقراطية من التمرد تقود الى افظع انواع الفوضى. وقد اكتشف ستندال في وقت مبكر ان الشكل الاصيل الوحيد من التمرد في العالم الحديث يكمن في الرياء. ووفقا لذلك

يقوم كل من فابريس وجوليان بتغليف أفعاله وخلق سجنه الخاص به من اجل الهرب من السجن الاجتماعي. انهما يلعبان لعبة الشرعية ولكنها شرعية قد سبق لهما ان تعرفا طابعها التعسفي. فان القيد القانوني ابعد ما يكون عن الاكتشاف المنطقي كما يكتشف البنيان الرياضي اذ هو بالاحرى يعبر عن حالة واقعة من الوقائع او يقنع حاجزا اجتماعيا. فلماذا اذن تجري محاولة عبور هذا الحاجز؟ من اجل مسح كل القدرات التي يوافق عليها القانون، وامتحانها واستغلالها لمنفعة الشخص القائم بذلك، من اجل اضافة الدقة الرياضية الى السخرية القانونية، وهذا هو الفن الذي يمارسه السياسي التام المهارة.

السياسة ايضا تبدأ بالتحليل، فهي تمرين في الوضوح الصاحي. يقول ستندال «الغموض واللاتعين يقتلان السياسة.» فالدقة والواقعية والجفاف هي ما ينبغي أن تكون عليه الفضائل الاساسية للرجل الطموح. وفي هذا المضمار ليس هناك من فارق بين النشاط العلمي والنشاط التأملي ويذكر ستندال انه «من اجل ان يكون المرء فيلسوفا جيدا، فان عليه ان يكون جافا، صاحيا، من غير اوهام. وان الصيرفي الناجح يمتلك جزء من السجايا التي تنجم عنها الكشوفات الفلسفية: اي بكلمات اخرى، الرؤية الواضحة لما هو موجود، وهي تختلف شيئا ما عن الكلام البليغ حول فنطازيات لماعة.»

وعلى هذا فان والد لوسيان لوفان يجرب المال والسياسة وحياة المجتمع الراقي بنجاح متساو. ونراه يسيطر على ملايين النقود بمهارة لا تقل عن مهارته في التعامل مع الناس. وفي هذين المجالين تضمن له الاساليب نفسها نجاحا متماثلا. وعلى العكس من بلزاك الذي يعتقد بان كل شكل من اشكال النشاط له طبيعة خاصة به وان كل فعالية تحتاج الى تقنية خاصة بها، فان ستندال يعتمد على القيمة الشاملة المبرهن عليها في التحليل. فالقلب البشري لا يتغير. وما ان يتعلم فهم آلية العواطف الكبرى القليلة التي تستحث الناس على الفعل حتى يكون لتلميذ الفلاسفة هذا المتدرب حق في ان يعتبر نفسه استاذا مسيطرا في كل الاوضاع المحتملة. انه يفك طلاسم السلوك،

ويتوغل في اسرار القلب، وسواء أكان الشخص صيرفيا أم عاشقا أم رئيسا للوزراء فانه يكون محظوظا اذ توجد عنده بصيرة ثاقبة متساوية تضمن له النصر في كل وقت. وحالما يتم اكتشاف الدوافع التي تؤدي الى الافعال البشرية فماذا يكون اسهل من اثارة شخص اخر للفعل المطلوب؟ يكفي لذلك ان تسحب العتلة الصحيحة وان يثار الدافع المراد اثارته. ان الاغواء «المنطقي» لميلاني، ثم على مستوى ارفع، تدجين جوليان لماتيلده، مثلان رائعان يبينان هذه التقنية في توجيهالاخرين، وربما وجد ستندال بضعة نماذج تبعث على الاحساس بالفضيحة لدى لاكلو مؤلف رواية «العلاقات الخطرة» «لقد قرأت روحها مثلما اقرأ كتابا مفتوحا. وفي كل يوم اتعلم ان اقرأ فيها على نحو اكثر وضوحا من قبل. انني أعرف العواطف الحادة.» والتحليل، في شكله الاجود، يمنح كل انسان يسيطر على اسراره قدرة تكاد تكون سحرية: ذلك ان عالمه يصير شفافا كل الشفافية.

هذه هي على الاقل رغبة المتدرب على فلاسفة الافكار: ولكن كثيرا ما تكون رغبته خالية من الفعالية، وقبل أن يمضي زمان طويل يكون الواقع الحقيقي قد طامن من آماله العراض. وعلى الضد من توقعاته، تستمر التجربة المعاشة في كونها جبا من الغموض والعتمة. وعلى الرغم من كل الجهود والتحليلات، يظل «الاخر» غير قابل للتنبؤ بما سيكونه او يفعله: وذلك اولا لان الاخر يستطيع ان يحزر ويتنبأ بما سأقوم به انا. والحدوس المتضادة يلغي احدها الاخر. «آه لو انني كنت الوحيد الذي كان قد قرأ هلفيسيوس.» هذا ما كان ستندال يحلم به. ولكن حتى اذا كان المرء هو الشخص الوحيد الذي يعرف هذا الكتاب العظيم، فهل يثق المرء كل الثقة بمعرفة تنبؤاته؟ يقر ستندال بان ذلك غير ممكن ذلك لان الحالة الراهنة من معرفتنا لا تسمح لنا بهذه الدرجة من اليقين. ان السلوك الانساني ينمو من تقابل الفعل بين قوى نستطيع بيسر ان نحدد مجال اتجاهها وبين اخرى لا نقدر ان نقيس شدتها ونحسبها.

ها هو يقول «بفضل الحقائق النظرية التي في متناول يدنا نستطيع بيسر كاف ان نفرق بين هذه القوى، ولكن معرفتنا هي من شدة الغموض بحيث

لا نستطيع ان نقيس حدتها بدقة، وبناء على ذلك لا نكون قادرين على معرفة القوة الناجمة عن ذلك: اي السلوك البشري.»

هناك عنصر من انعدام اليقين يدب في مسار عجلات هذه الآلية الخاصة بالحدس والتعرف. وهذا ما يوضح لنا السبب، بين اسباب كثيرة اخرى، في ان المتهتك الفاسق يخفق في اغواء ضحيته ويفسر لنا لماذا تخيب خططه مثلما تخيب خطط السياسي البارع براعة تزيد عن الحاجة. في الحالة الاولى، كما في الحالة الثانية، يكون دخول الكمية العاطفية المجهولة هادما للتنبؤ التحليلي.

انه تهديم قدري هذا الذي يعيد منح الحب عنصره من الصدفة ويحول السياسة الى ممارسة خطيرة وبالتالي ممتعة. ان القدرة المطلقة تبعث على السأم، ذلك انها تربح المعركة مقدما على الدوام. ولكن عندما يكون هناك احتمال الخسران فان كل الاهتمام يستعاد. موسكا والدوقة يعرفان رانوس ارنست معرفة لا تدع شاردة ولا واردة، يعرفانه ظهرا لبطن، وآلية شخصيته لا تحجب سرا عنهما، وهما ليسا جاهلين الا بمعرفة اي عنصر من عناصر شخصيته سيكون له الغلبة في موقف معين. وعندما تطلب اليه الدوقة ان يعامل الملكة برعاية اعظم فانها لم تكن تعلم ما اذا كان الكبرياء المجروح سيكون اقوى من الرغبة في الارضاء. وحياة فابريس فيما بعد ستتوقف على حيرة مشابهة لذلك: فهل الافضل التضحية بفابريس ام الابقاء على موسكا؟ اشباع مشاعر الثأر ام مشاعر الطموح؟ وتتعادل القوى فيما بينها بحيث ان النتيجة تبقى محلا للشك. ورانوس ارنست يختار ان لا يختار، مطيلا امد العذاب وامد الرواية حتى اليوم الذي تقرر فيه الدوقة اتخاذ القرار مكانه وبالتعارض معه. ان هذه الحكاية ما كانت لتكون ساحرة بالنسبة لكل المشاركين فيها لولا وجود الترقب القلق الدائم الانشداد، والريبة في نتيجة القضايا المطروحة ولولا الخوف المستديم وقد رمز اليه رمزا ناجحا بالعربة الواقفة بالانتظار على الدوام.

هذا لا يعني، على أية حال، ان على المرء ان يستسلم للغموض والعتمة. فعندما لا يكون المنطق قادرا على قياس حدة المشاعر، فانه يركز على

اكتشاف حركاتها الاشد خفاء. وان مضاء المعرفة يستند بحق، لدى ستندال، على عدد التفاصيل ودقتها في اجراء تعرف ما.

في الادراك او المعرفة يتطابق التفصيل مع الكيان النهائي الذي يستطيع التحليل ان يميزه. ان التفصيل هو ذرة الحقيقة القابلة على الادراك، الجزيئة الصلبة اللاتقبل التجزئة التي يعثر بها البصر ثم يقف مستريحا عندها. وهكذا يتقلص اكثر فاكثر حتى يقترب من الحدود المطلقة للنقطة، اما المحيط الذي يستدير عليها فهو يمثل اخر تجزئة ممكنة، نوعا مما لا يمكن المضي وراءه في الهندسة التحليلية. وكثيرا ما اعاد ستندال القول، وهو بذلك يردد اصداء فلسفة المفكرين، وخصوصا ديستوت دي تراسي، بان الحقيقة الوحيدة هي حقيقة تفصيلية. ان التفصيل بوضع يده على احساس ما والكبس عليه، انما يحوله الى ادراك. وهذا ما يهب شكلا وصدقا للشخوص والاماكن والمشاهد: منظر شراع في الافق، وجه فتاة صبية يرى من فوق قمة برج، عظم سمكة ضائع في ماعون قسيس. واخيرا، كتتمة جوهرية للذاتية، فان التفصيل هو ما يجعل الذاكرة تبدو حيوية، والوصف واقعيا. على الروائي اذن، في محاولته لاعادة تكوين الحقيقة، ان يجهد في اعادة اكتشاف الظرف التافه البسيط او يخلقه خلقا. ولذلك فان ستندال، وهو يتحدث عن رواية ميريميه «فينوس الجزيرة» يمتدح «التشكيل الدقيق بل حتى الحاد، والاهتمام الرائع بالامور الصغيرة (علامة الروائي الجيد) وكذلك الجسارة في توكيد هذه الامور الصغيرة» على انه في مكان اخر يبدو انه يجد جسارة ميريميه قد احتجبت تحت هوسة المغالي فيه بالايجاز:

«جعلها تنزل عن الحصان، لعذر من الاعذار.» هذا ما كانت كلارا ستقول. ودومينيك يقول «جعلها تنزل عن الحصان، مدعيا بانه فقد احدى حدواته وانه يريد ان يعيد تسميره» اختزل الايضاح في هذا التفصيل ولكن ضعه في مكان قولك «لعذر من الاعذار».

وعليه فان الخطيئة الكبرى ضد الرواية ليس ان تكتب «خرجت الماركيزة في الرابعة» ولكن ان تحذف ظروف خروجها. فالابتذال هو ثمرة

رؤية فقيرة وشديدة التعجل، وان ايجاز حكاية ما نفسه لا يخدم سوى اخفاء سديميتها.

في نظر ستندال تكون الخطيئة اللاتغتفر هي في ازالة معالم الاستدارة، واذابة الحقيقة. ان الايجاز هو نصفُ درىء فقط، ولكن ماذا بشأن الاطناب المتشعب. بالتأكيد لا يحاول الاطناب المبالغ فيه ان يحطم الحقائق، ولكنه يشوهها تشويها سيئا. ويمكن للمرء ان يشبهه بشكل مرسوم على بالون (نفاخة) حين تتضخم معالمه وتصير عديمة الشكل اكثر فاكثر بمقدار انتفاخ البالون حتى تختفي في النهاية. وعلى غرار ذلك فان توسيع الكل يخنق تفاصيله اكثر مما يؤكدها. هذا هو الاسلوب المتضخم، اي «المبالغة في ضربات الريشة الكبيرة مع نسيان الضربات الصغيرة» وهو اغفال لا يغتفر خصوصا اذا كان ناشئا عن رغبة في احداث تأثير ادبي. وعلى هذا فان مدام دي ستايل، مثلا، ترهق نفسها من اجل تضخيم مشاعرها، كما يقول ستندال:

«لقد ارادت ان تكون شديدة الحساسية. وفي اعماق قلبها، كانت تريد لكونها حساسة جدا أن يكون مسألة تتعلق بمجدها، قضية من قضايا الشرف، حلما منتشيا. وبعد ذلك أضافت لذلك المبالغة. وبما انها كانت تبحث ايضا عن الحنان فقد سقطت عبر كل ذلك في الهذيان.»

هذا هو العقاب الاليم للاتجاه الجامح نحو الانفجارات العاطفية المائعة. ان الاحساس عند مطه واذابته يتفسخ في النهاية من جراء جهد توسيعه، ولعدم كبح جماحه تكتشف الروح انه فراغ ممزَّق.

واكثر من هذا خطرا اولئك المؤلفون الذين تكون غايتهم ان يجعلوا الخطوط المحيطة خالية من الشكلَ او يجعلوا التصميم غير واضح، وذلك بان يعرضوا افكارا او مشاعر في مجالات لا حدود لها من الامكانيات والاحتمالات. المبالغة تحطم التفاصيل ولكنها تبقي الشكل سليما. اما اللاوضوح او اللاتعين فانه يحاول تحطيم كل شكل في ارتجافات بخارية. الشعور يجدد هنا بواسطة توقه الى اللانهاية، وعبر هلعه من كل تحديد. وهكذا عندما ازاح شاتوبريان كل العوائق بان جعل كل العواطف تذوب

في الموجة الشهيرة، حيث فقدت كل طاقتها على الاتساع، فان ستندال يجد في ذلك احط اشكال الرياء. فبالنسبة لفكر ستندال لا تقوم حالات الجذل النشوان والغيبوبات الا بتغطية الشعور الصادق. الدين والحب المثالي، هذان هما البرقعان الوحيدان الملائمان لما لا يجرؤ المرء على الاعتراف به. وستندال يمزق كل هذه الحجب. انه يرغب في ان يعيد الى مخازن الفضلات الادبية كل الملابس التي ابقت البطل مرتديا الخرق فوق جسده وروحه (أما الرومانسيون فهم، على خلاف ذلك، يأخذون بحريتهم من هذه المخازن ذاتها.) تحت القمصان المرفرفة لرسام مثل فراغونار او بوشيه يستطيع المرء ان يتلمس صدق الجسد الساحر. ولكن دافيد يجلبب الجسد البشري برداء روماني وانجر Ingres بمخمل من العصر الامبراطوري (النابليوني) اما الرسام غرو Gros فيسبغ عليه رداء عسكريا. ذلك ان قرن ستندال يزرر ملابسه. اما ستندال فقد عزم على أن يفعل عكس ذلك، أي أن يعري أبطاله، أن يتحرى «الحدود الحقيقية للعري، حدود العواطف، وذلك شيء مختلف كل الاختلاف عن اردية ڤالنتين اللامعة.» ولارتعابه من الملابس الفضفاضة المتطايرة التي تنسدل فتخدع، نراه يبرز ابرازا قويا خطوط العضلات والاعصاب. اما التخطيط الرومانسي فهو مولع بالشالات والحجب الشفافة وهي تتمايل في ضوء القمر. ان خاصية الشفافية، هذه الصفة الايروسية الغامضة للجسد، كانت هي المودة الشائعة. اما ستندال فانه لا يعتبر نفسه مكتفيا الا عندما ينجح في وصف اجل المخلوقات عريا وبعث الروح فيه: الانسان وقد اختزل الى مكونات جسده التشريحية.

والمشاهد الطبيعية لها عضلاتها ايضا. فالرسامون يعرضونها على القماشة كانها اجساد عظيمة متناغمة (هارمونية) وستندال يتفحصها بعين عالم التشريح الباردة. في كل مشهد خارجي نراه يلحظ قبل كل شيء خط القوة الذي تندمج فيه كلية المنظر، الحدود المرئية التي تفصل الكتل. ولا شيء يسره اكثر من النظرة البانورامية (الشاملة) لريف بكامله وهو محدد بكل وضوح مثل تحديد خطوط الخريطة. ولو جاء ستندال اليوم لكان من هواة التصوير الجوي. وهكذا فانه من اعالي سانت بوم يستشعر فرحاً عقلياً

خالصاً في رؤية «مارسيلية والجزر والبحر، مثل خريطة اجيد رسمها» هو بحاجة الى سماء صافية ذات نقاوة لا تحجبها سحب ولا ضباب، حيث يكون محيط كل تفصيل يجري تمحيصه بارزا بروز الزخارف. انه يتحدى «ابعاد السماء غير المحدودة في الغابة» وهي نموذج جيد لترهلات شاتوبريان الخجلة، وذلك حينما يلاحظ ان «الاستدارة التي ترسمها الغابة في فرنسا تجاه السماء تتكون من سلاسل نقاط صغيرة. اما في انكلترة فان هذه الاستدارة نفسها تتشكل من كتل كبيرة مدورة.» ان عددا كبيرا من النصوص الطريفة كهذه تشهد على ولوع ستندال بالطبيعة التي تكون أشكالها مقولبة في سلاسل من القطع والتكوينات الهندسية المركبة بعضها فوق بعض.

عندما يرى جبل على سبيل المثال، من الاسفل، فهو نموذج ممتاز للبصر التحليلي، ذلك أن العين تنظم سفوحه وانحداراته ووديانه في مستويات من التركيبات المعمارية. ان مدينة ڤيريير الصغيرة، في بداية رواية الاحمر والاسود، «تمتد على سفح تل اصغر اخاديده تصير داكنة بفعل مجموعات من اشجار الكستناء المتينة» و ستندال مغرم ايضا بريف جبال الالب «التي هواؤها من النقاوة ومناظرها من الصفاء بحيث يبدو ان ليس هناك اكثر من ربع ميل يفصلك في اي وقت عن القمم الثلجية التي تظهر ادنى تكسراتها وانحناءاتها للعين كي تراها. بل لعلك قادر على مشاهدة غزال الشاموا وهو يعدو فوقها» ان وظيفة النور الاولى، في هذا المثال، هي ان يعمق من حدود محيط الاشياء، والصباح يغسل الاشكال وينظفها من الالتباس الذي غمرها به الليل. وهكذا نرى في هذه السطور الشهيرة من رواية «دير پارم»:

«اخذ نسيم الصباح يطامن من القيظ الخانق الذي ساد خلال النهار. بتوهجه الخافت الابيض، كان الفجر يظلل قمم الالب المرتفعة شرقي بحيرة كومو وشماليها. وان كتلها البيضاء بفعل الثلج حتى في شهر حزيران، تتقابل تقابلا حادا مع اللون الازرق اللامع لسماء دائمة السكون والمهابة... والفجر، وهو يشتد بهاء في نوره، يشير الى الوديان الواقعة في الوسط بان يبيض

الضباب الناعم الصاعد من اعماق المضايق الواقعة بين الجبال.»

نرى في هذه السطور تصويرا رائعا لجهد العقل المتدرج في ان يخلع حجبه ويبرز للنور. وينال المشاهد اكمل انواع البهجة عندما يترك كل تفصيل من هذه التفاصيل، سواء اكان بصريا ام سمعيا، اثرا لا يمحى فيه:

«كان في مقدور فابريس ان يميز صوت كل ضربة من ضربات الجذاف. وهذا التفصيل البسيط القاه في حالة محتدمة من الجذل.»

ولكنها حالة من الجذل تظل سلبية مع ذلك. ذلك ان هذه المشاهد الطبيعية وقد غسلت غسلا تاما من كل التباس، تنقصها الملامح البشرية نقصانا حيويا. انها لا ترغم العين على التمحيص ولا الخيال على المتابعة. وبدلا من معانقة سطوحها فقد جردتها العين وجعلتها عقيمة وحجبت عنها اي بروز حقيقي. يمتد العالم مثل منظر شاسع: فهو من الناحية الافقية ينفتح كخارطة عسكرية، ومن الناحية العمودية يقف مثل مناظر المسرح. وانه ليكون زائفا ان يفكر المرء بان الاشياء ليست بعيدة احدها عن الاخر. فالامر على عكس ذلك بالضبط: لا يكون وضوح الرؤية ذا قيمة الا اذا ظهر كأنه انتصار على اللاتعين، والمشاهد يضع الموضوع المتأمل على مبعدة، ابتغاء التمتع باستخلاصه من البعد. ومثل الانسان البعيد النظر، يريد ان يرى من البعد بالطريقة التي يرى معها الانسان اعتياديا من القرب. ولكن في اثناء هذه اللعبة الذهنية الخالصة، يصبح البعد مصنوعا: انه عدم التعين الموقت، الذي تزيحه «عملية» الابصار ازاحة منتصرة. بالاختصار، لا تحدث الراحة الا لكي تسطح على الفور، والمدى المكاني لا يدخل الا من اجل توكيد هزيمته، من اجل ان يعلن انه لم يعد بامكانه ان يخبىء اسرارا مثيرة غير مكتشفة، وانه لا يخدم الا بكونه وسيطا شفافا لتجربة ناجحة كل النجاح. لقد قامت العين بالعبور في المكان من غير اكتشافه، وخبرت فراغه ولكنها لم تعرف عمقه. وسوف نرى بعد حين كيف ان ستندال صارع هذه المشكلات المهمة في الرؤية البصرية واعماق الصورة. واذ يقوم ستندال بتأملها فانه يقاد الى طرقات تختلف اختلافا كبيرا عن تلك التي جذبته اليها حماسته نحو الوضوح لفترة معينة من الزمان. ففي تلك

الفترة ظلت هندسته ذات بعدين اثنين. فاذا اضيف بعد ثالث - بعد حدة الشعور، وعمق المكان، وعدوى الحب، فان هذا العالم المسطح سيجد نفسه بحاجة الى العثور على اتجاه يستطيع فيه ان ينمو. وعند ذاك سيحين الوقت لهجر الرؤية الميكانيكية من اجل رؤية دينامية للاشياء، واكتشاف تفاعلات حيوية من العلاقات في العالم وفي الذهن، وبواسطة تحول يكاد يشبه التحول الذي وصفه پروست لدى نهاية روايته الكبرى في آخر أجزائها وهو الزمان المستعاد، اي اقامة سيكولوجية للمكان. على انه قبل ذلك الوقت يقوم جفاف رؤية ستندال بحمايته من الخطوط المتقلبة والاشكال غير المحدودة. ذلك ان «المشهد المثالي» لا يسمح بوجود اللطخات ولا الظلال ولا السرية.

اسيكون من الهين تخطيط مشهد داخلي بجبر هندي؟ ان المشاعر تحيا حقا على شكل زمر، وهي تمتزج وتتداخل وتتشابك. كان التراث السيكولوجي الفرنسي كله يميل نحو استكشاف تشابك يزداد تشابكا في حين كان يحاول على الدوام ان يميط اللثام عن هذا التشابك او التعقيد في ضوء تعبير يزداد نصاعة ووضوحا على الدوام. وكان ستندال مزودا خير تزويد للمشاركة في هذا التقليد التراثي: اولا عبر معرفته بالفلسفة الفكرية التي وصلت بالحماسة نحو التقسيمات الدقاق الى نقطة الهوس، ولكنه شارك في هذا التقليد بصورة خاصة عبر ذوقه الذي كان يميل الى الوضوح على نحو غريزي. ابتغاء معرفة ما يمر به من خبرة فان عليه ان يفك العقدة العاطفية لهذه الخبرة، ويعزل كل ظل من ظلال الشعور، واضعا له اسما ومفردا له مكانا، بالاختصار، يصنفه في الركن الذي هيأه له التحليل اللغوي. واذا شاء اجتناب التخطيط المجرد اي اذا اراد الابقاء على التعقيد والوضوح معا فان عليه ان يقدم ما تعرضه عليه الخبرة المباشرة على نحو كلي، يقدمه كانه منفصل انفصالا موقوتا. ينبغي عليه ان ينشر في الوقت المناسب التفرغات المتنوعة التي تتشكل منها العقدة. فكل شعور سيكون حينذاك قابلا للتمييز ابان كونه واقعا في اعقاب شعور اخر، وكل شعور سيصير منفصلا عن الاخر، ومثلما يقوم المنشور الضوئي بعكس النور الرمادي الباهت الى قوس قزح وهاج بالالوان، فان الانفصال في المشاعر يهب كلا منها توهجا وحيوية يضافان اليها.

وهكذا تمتلك المشاعر والاحاسيس وجودا فرديا، حياة وموتا وخاصية تختص بها. كل منها، كما يقول ستندال، «يحتل الروح، ويملؤها حتى تطفح». وابتداء من هنا فصاعدا «ليس لديه سوى فكرة واحدة، ولا يستطيع التفكير الا بشيء واحد فقط..» كم مرة حفلت روايات ستندال بمثل هذه العبارات التي تؤكد انهماك الشخصية في شعور ما، وانعدام احساسه انعداما تاما بأي شيء سوى ذلك الشعور، ونسيانه كل شيء يمكن له أن يحرفه أو يشغله عن ذلك الشعور؟ تستقر الافكار في مقدمة الوعي، بمثل ما تكون عليه اللقطات الكبيرة في السينما من الهلوسة واستلاب اللب. انها مشاعر وأفكار تسد كل طريق للخروج، وتعيق كل طيران، ولا يتقدم منها أي تحفظ عقلاني، مثلما يحدث مع پروست على سبيل المثال، لكي يوازن من همومها أو يؤخره. ان محيطها واستدارتها يتلاءمان كل الملاءمة مع شكل الوعي. ليس هناك من ظلال في الارواح الستندالية، ولا من ثنيات أو تطريزات حولها. تنفجر العواطف من الاعماق، خالصة وكاملة في تيار واحد وكتلة واحدة. ان صدق البطل الستندالي ورشاقة حركاته يعزيان دون شك الى هذه القسوة الداخلية، الى حقيقة أنه، مثل السهم المنطلق نحو هدفه، مهتم في كل لحظة بشروع واحد فقط، مهموم بفكرة واحدة، مدفوع بدافع واحد لا يقاوم. لا شيء يعلق به ولا شيء يمسكه أو يبطيء من اندفاعه. انه قادر على التحليق من غير ثقل.

يصدق هذا القول حتى في تلك اللحظات من الصراع الداخلي، تلك الصدامات بين جوليان وماتيلده مثلا، عندما تكون روح البطل كأنها متمزقة وعديمة الحركة. وحتى هنا فان التردد لم يتكون الا بفعل التعاقب فوق الاعتيادي لحركات متناقضة متضادة. ان الرغبة في الحب، والرغبة في مقاومة الحب، تلحقان احداهما بالاخرى بسرعة عظيمة بحيث يمكن أن تبدوا أنهما متعايشتان معا. ولكن لدى التدقيق القريب فان المرء يلحظ أنهما لا تتمازجان وان كلا منهما تسيطر على الروح بالتعاقب بهيمنة كاملة، ولكن في مدى زمني أقصر من أن يسمح للبطل أن يتحرك نحو الفعل. والتوتر الدرامي في هذا المثال انما هو نتيجة للحركة المكبوحة، لنوع من التذبذب

المراوح في مكانه. وليس علينا الا أن نتذكر، على الضد من ذلك، تلك اللحظات التي تمتلك فيها العاطفة الحادة وقتا كافيا للاستقرار والاندماج بالروح. مثال ذلك، الجوع للانتقام الذي يستحث جوليان لجريمة القتل لدى نهاية رواية الاحمر والاسود. من الضروري التمسك بفكرة الاغماء التخشبي أو التنويم المغناطيسي بغية تفسير امتطائه المسعور للحصان، ولسانه المتلعثم، وحركاته الميكانيكية الغائبة عن الوعي كأنها السنمة (السير أثناء النوم) ان علينا بالاحرى أن نرى في هذا الهوس حالة من الحالات القصوى، مثالا مرضيا تاما للطغيان الذي تسيطر به المشاعر على الروح، محولا ضحيته الى مخبول موقوت. ذلك ان البطل الستندالي، ولو أنه يحيا في ضوء النهار، لديه حصته من العفاريت. انه هو أيضا انسان مأخوذ.

وهذه العفاريت متغيرة على الدوام. المشاعر تهيمن ولكنها لا تمكث، ورحيلها مفاجيء مثلما كان وجودها طاغيا. وهي لا تترك للشعور السابق أكثر مما يكون مطيلا لأمد وجوده. وستندال استاذ في فن احداث الثغرات، وتلك خصيصة ونتيجة منطقية للتقسيم التحليلي. ذلك أنه من أجل الوصول الى عاطفة نقية خالصة، فان على التحليل أن يقطع كل صلاتها المحيطة بها، ويمنع أي خلط بها، ويكسر كل المفاصل التي تربطها. بالاختصار، ان انعدام استمرارية المشاعر هو ما يضمن سلامة تكوينها. وابتغاء الحفاظ على نقاوتها سالمة، لا بد للمشاعر من أن تنمو بتغييرات فجائية وفي اتجاهات غير مستقيمة، من غير أن تجد في الشخص الذي تسكن فية أي وسيط داخلي يمكن له أن يطامن من حدة ارتطامها الواحدة بالاخرى. فالروح في هذه الحالة ليست سائلا لزجا ولكنها فراغ يمكن للمشاعر فيه أن ترتطم احداها بالاخرى ثم تختفي، يقول ستندال في يومياته:

«شيء واحد لا بد من ملاحظته بدقة: ليس للروح سوى حالات فقط، لا خصائص. أين هو الفرح في انسان يبكي؟ ليس هو في أي مكان، لقد كان ذات مرة حالة من الحالات.»

ان حياة القلب كلها موضوع هذا القانون الخاص بالفعل الماضي. ليس

هناك من شيء قادر على وصل هذه الحالات بعضها ببعض، ذلك أنها تبقي الروح سجينة حاضر متتابع متلاطم.

تشد هذا اللااستمرار السيكولوجي وتصعده ضرورة داخلية اخرى أيضاً: فستندال يعتقد أن الهزة ضرورية لابقاء الروح يقظى. فقد كتب يقول محتذيا حذو فلاسفة الافكار في زمانه «ان الحساسية، مهما يكن أسلوبها ومهما يكن العضو الذي تمارس به وظيفتها، لا تحيا الا بالتغييرات والتناقضات.» فهذه هي القدرة التنويمية للعادة، التي لم توصف أعراضها وتأثيراتها الضارة الا مؤخرا من قبل مين دي بيران. بكلمة اخرى، لا يحيا الانسان الا عندما يرج ويهز. وعلى هذا يمكننا أن نفسر العنف الفائق الحدود للعواطف في العالم الستندالي وقسوة ظهورها: عالم «تأتي فيه الافكار مثل التشنج.» وحيث تمسك اليد بالسيف بمثل السرعة التي يستولي فيها الشك على القلب، وحيث في كل لحظة يغمر الابطال اكتشافهم لما يشعرون به أو الكشف عما آلوا اليه. فلوسيان لوفن يرى نفسه محبا ثم يرى نفسه وقد توقف عن الحب، ثم محبا ثانية، وكل ذلك بنفس المستوى من الدهشة كما لو أنه كان انسانا اخر: «منذ يوم أمس، لم أعد سيدا لنفسي، فأنا خاضع لأفكار تشتعل فيَّ من غير انذار، ولست قادرا على التنبؤ بأي شيء قبل دقيقة من وقوعه» ومن غير أن يقر بذلك لنفسه، على أية حال، فانه يستمرىء طراوة هذا العالم حيث يسود انعدام القدرة على التنبؤ. ومن أجل أن يكون طبيعيا فعليه اذن أن يخضع نفسه للتغيير والصدمة والمفاجأة والنسيان، وأن يرفض على الدوام أن يشبه نفسه أو أن يتكهن بها. والبطل الستندالي لم يوهب شخصية: فهو لا يجهد باستمرار للحصول على تعريف لنفسه أو جوهر، انه يحيا يوما فيوما، متابعا مزاج اللحظة وملاحقا حظوظه فيما يقابله. ينزلق حرا مطواعا، مثل الرواية التي تحكي مغامراته، فوق حاضر أبدي.

يظل هذا الحاضر حيوياً لأن خطواته نفسها شاردة فهي آناً تخطىء وآناً تصيب. ليس هناك أشد رتابة من تتابع موحد للمغامرات، وذلك ما يستطيع البرهان عليه العديد من روايات العيارين. ولكن مع ستندال. تبقي

المغامرة على طعمها لأن الروح ترحب بها ترحيبا مختلفا في كل وقت. ويتسارع ايقاع الحياة ويتباطأ وفقا لكون المناخ في لحظة معينة متوترا أو متراخيا. هناك لدى ستندال سرعة سيكولوجية (كسرعة الضوء أو الصوت) مهمتها قياس هذا البعد الخاص الذي لا تكون السيكولوجية الخيطية قادرة على حسابه: شدة الشعور (أو عمقه) وأهميته النسبية. وهكذا تأتي فكرة الايقاع الداخلي لتقلب افتراضات السيكولوجية ذات البعدين: فالحالات تبرز وتذوي بسرعة تتعاظم أو تقل وفقا لما تكون عليه العاطفة من تنام أو ارتخاء. ومثلما تفعل الكاميرا السينمائية عندما تصور ارتباك احدى الشخصيات بمضاعفة السرعة أو بتفكيك الصور التي تستطيع العين الاحاطة بها، فان الرواية أيضا قد تسارع التتابعات النفسية في لحظات الازمة العنيفة تسارعا مدوخا. فالتحليل الشهير لغيرة موسكا في دير پارم يوضح على نحو تام هذه التقنية في التسارع النفساني الداخلي. موسكا يرى حركات متخيلة تتراقص أمام عينيه، ويشهد قبلات لم تحدث، وفي الوقت نفسه تتشكل الافكار المتنوعة في عقله المعذب وتتوالى أمام ذهنه بسرعة مسعورة. وغيرته تحل في هذا الدوار نفسه أكثر مما توجد في العواطف التي تكشف عنها. ذلك أنه كما لاحظ ستندال شابا وهو يسير على شاكلة الفلاسفة الجدد:

«على قدر تعلق الامر بالاسلوب فان الشكل جزء لا يتجزأ منه، أما بالنسبة للعواطف فان ايقاعها هو الذي يكشف عنها. فالايقاع الذي يدخل في عمل ما يجب أن يكون متناسبا مع العواطف المنطوية عليه. ولا يستطيع أن يرى ذلك سوى الناس ذوي العبقرية.»

فالايقاع اذن ينبغي أن يعتبر البديل الدينامي لهذا البعد الثالث الذي كان ستندال ما يزال يرفض أخذه بنظر الاعتبار. السرعة التي تتكشف بها هذه الحالات النفسانية هي التي تسمح له بالعلو عليها وتشكيلها في تركيبة هي في حقيقة الامر شعور معين. وهكذا تقوم الوحدة الشكلية بوظيفة المقدمة للوحدة الجوهرية.

فضلا عن ذلك يبدو أن ستندال ينشيء تواصلات سرية بين الايقاع الداخلي للحالات النفسية والايقاع الخارجي للاحداث التي يرويها. في رواية

الاحمر والاسود نرى النوافذ، في حالات الهياج العاطفي، تتكسر والعربات تركض مجنونة والاحداث تتراكم بعضها فوق بعض وكل شيء يحدث في الوقت نفسه. وبين هذه اللحظات المسعورة يخلق الفرح فترات طويلة من السكينة والصمت حيث لا يحدث شيء سوى الاحداث الصغيرة المألوفة، بما فيها من حميمية سعيدة. يؤسس بناء هذه الرواية، الذي يسير وفقا للايقاع الداخلي للارتجال الستندالي، على التناوب بين العدو والتوقف، بين التنفس المحتد والتنفس المرتاح، بين الحياة وهي مركزة والحياة ممتدة مفتوحة. جوليان، هذا الراكب الذي لا يعيا يعرف أيضا أين هي الفنادق الجيدة. فهو عميق التجربة في فن التوقف، اذ يتأنى هنيهة فوق الجبل الذي ارتقاه قبل حين، ويدع نفسه تحلم بحياة بسيطة «ان الفارس الذي صعد جبلا شديد الانحدار يجلس فوق قمته واجدا في الراحة امتاعا تاما» ولكنه يضيف على الفور «أسيكون سعيدا لو أنه ارغم على الراحة الى الابد؟» ان عليه حينئذ أن ينتصب من جديد ليتابع الهدف الذي حدده له طموحه. ان هذه الطواعية المقاومة، هذه المرونة في الروح، هي ما يخلق البطل الستندالي الحقيقي. عَمِّقْ الحدود المحيطة، وزد في قوة الحتومية، وبالغ في اللاترابط، واذا بك تحصل على ما هو فكاهي. يصدر الضحك (اهتزاز الجسد) لدى مرأى انسان مهتز. في الاحوال الكوميدية لا تعود الحركات واللحظات مرتبطة احداها بالاخرى. وهي اذ تكون مفصولة بفجوات متزايدة فانها تتخذ وجودا فوضويا مضحكا. واللاتتابع يصبح الان لا تماسكا.

ينطوي المضحك (الكوميدي) على وجود درجات. فاذا كانت لحظات الصمت الممتدة متنامية الى درجة أن دخول عنصر جديد يحدث ادهاشا، وفي الوقت نفسه يظل المشهد بطيئا بطئا كافيا لكيلا يكون الادهاش صادما، فان ابتسامة ترتسم على شفتي القارىء. وان الشعور الذي يثير ابتسامة القارىء ليكشف توقعاته ولكنه لا يقلقها. وهكذا يكون الامر بالنسبة «للفتاة المرحة» التي تكون عندها كل جدة مثل ملاطفة لذيذة والتي يكون كل شعور لديها، كما عبر ستندال، متعة اضافية تحدث دهشة

حلوة باعثة فيها الابتسامة[1] أو ما دون الضحكة».

واذا ذهبنا خطوة واحدة الى أبعد من هذه الابتسامة بحيث يظل في فترة التوقف مدة أكبر، عند ذلك تثير الفجائية الضحك. فالمرء يضحك على الكذبة التي تجعل منها العادة حقيقة، وعلى الشرخ المفاجيء في متانة الاشياء، على الانكسار الفجائي للاستمرارية. يضحك الانسان على لوسيان لوفن اذ يلقى من فرسه على الطين في نانسي على مرأى حبيبته أو يضحك على راسي وهو ينكمش على نحو بشع حينما يرفسه الامير. بالاختصار، تعتمد الكوميديا مثلما تعتمد التراجيديا على الاثر العاطفي الذي يحدثه اللامتوقع:

«أليس اللامتوقع هو الامر الضروري الذي من دونه لا يمكن أن يكون هناك ضحك ولا بكاء؟ اذا كان اللامتوقع على مثل هذه الجوهرية، فان المرء يستطيع أن يجتنب الضحك أو البكاء بأن يأتي بذلك العنصر الذي أثار الضحك أو الدموع في شخص ما بأدق ما يمكن من الدرجات وأصغرها بالنسبة لهذا الشخص.»

سوف يكتشف ستندال هذه النقاط السحرية اللامرئية عندما يدخل أبطاله في طرقات الحنان. ومن خلال غموضها وتغيرات مقاماتها فان الرسم والموسيقى سيعلمانه كل المواضع القلقة الحركة في الحقيقة المتنامية. ولكن ستندال يريد أن ينجز فوق المسرح هذا التأثير الكوميدي والحقيقة المسرحية ليست متنامية. فالمسرح أبعد ما يكون عن ضم الاجزاء بعضها الى بعض ذلك أنه يضعها الواحدة بجانب الاخرى فاصلا لها احداها عن الثانية. والمسرح مثل النحت مغرم بالحقيقة المجمدة والمغالى فيها.

«ليس هناك من شيء يضع في نور أشد سخفا ذلك النوع من المبالغة اللامندوحة منها للمسرح أكثر من السكون الخالد في النحت.»

---

(١) الابتسامة باللغة الفرنسية هي Sourire أي ما دون الضحكة التي هي Rire وقد قطع ستندال كلمة الابتسامة الى جزئيها فجعلها Sous- riveلكي يؤكد موقعها من الضحك فهي أدنى منه وأكثر خفاء وسرية وأبعد في العمق النفسي من الضحك الذي يهز الجسد.

فالمسرح يتنامى اذن بواسطة السكونات المتلاحقة، وكل لحظة مسرحية تلفع نفسها بهابة نحتية أو شنيعة. انه عالم يكون الناس فيه تماثيل والمشاعر من حجر.

الفارق الكلي بين الكوميدي والتراجيدي يكمن اذن في درجة التوكيد التي يحاط بها هذا العرض الثابت اللامتحرك وهذه الحركات والمشاعر الساكنة، تحاط بها وتستدير عليها. وما دام التقطع واللادوام يظلان هما في كلتا الحالتين، فان العنصر الذي يحتم المفارقة بينهما يكمن في جسارة رسم الخطوط المحيطة مع كل ما تشتمل عليه من طاقة على الفصل والعزل. حينما يجري تمثيل عاطفة ما فوق المسرح فانها، مهما يكن افتراض شبهها بالحجارة، غالبا ما تلاقي صدى لدى شعور المشاهد الاصيل. بين المسرح والجمهور يمكن أن يحدث نوع من التعاطف الذي هو جذر كل مأساة، ان شعورا ما حينما تم المشاركة فيه يغدو نصف متحرر فعلا. أما ما هو كوميدي فانه بالضرورة يجعل الشخصية الممثلة والمشاهد أسيري نفسيهما. ان الكوميديا تملأ الشخصية الممثلة بالعناية المهووسة بذاتها وأحابيلها الصغيرة وقصر النظر المحتوم الذي تنطوي عليه عاطفة بغيضة، ولكنها لا تملؤها بهذا الكرم في الموقف الذي يجعل كل بطل مأساوي مبتهلا نبيلا. والكوميديا تعطي للمشاهد «رؤيا بشأن سموه الخاص به على الشخصية الممثلة» وبذلك تثير في داخليته هزة امتداح الذات وعبادتها وهي قليلا ما تأتي من النفس بذاتها. وتزدهر الملاقات الكوميدية فوق أرضية من التقابلات البعيدة بين توحدين، وكل من هذين التوحدين (توحد الشخصية الممثلة وتوحد المشاهد) يصدر حكمه على الاخر. وتقوم الاضواء الكوميدية بزيادة التوكيد على هذه الابعاد بين الاثنين على نحو يستبعد أي اغراء نحو التعاطف أو المشاركة أي الاتجاه نحو ما هو مأساوي.

«يخفق ما هو كوميدي عندما لا تظهر الشخصيات التي تضحكنا كافية الجفاف والفراغ بل تحزن فينا هذا الجزء الحنون من الروح. ان مشهد الحزن يجعل المشاهد ناسيا لوعيه بامتيازه الخاص.»

ليس هناك من كوميديا بدون جفاف. فالضحك يقطع الاتصال البشري.

وتكشف القدرة على العزل والانفصال عن نفسها بوضوح أكثر في هذا الفن العابث المبالغ فيه الذي يتخذ شكل الكاريكاتور. ففي هذا النوع من الكوميديا ليس هناك من شيء ذي أهمية سوى الخطوط المحيطة بالشخصية، سوى القوقعة التي تستدير عليها، سوى تركيبها الخارجي. ولن يعود التركيب الداخلي موجودا الى درجة أن الانسان يقلص الى استعراضه المغرور بالذات.. أو يقلص الى ابعاد تشويهه هو. فرينبال وڤالينو، وراسي، وسانسڤان، ليس لهم وجود حقيقي، وهم مثل الدمى الصلبة لكن الفارغة، ليسوا شيئاً سوى حركاتهم، سوى تقليداتهم الصوتية والحركية. ليست هناك من فكرة حية فيهم، وغلافهم الخارجي، أو قوقعتهم الخارجية، يغطي فراغا صامتا عظيما. وعلى غرار ذلك نجد المترددين على منزل دي لامول فهم ليسوا أكثر من موتى أحياء، قد فات أوانهم بصورة تبعث على الضحك، ويبدو أنهم قد افرغوا من كيانهم الجوهري بواسطة التاريخ، وليس هناك سوى أجزائهم السطحية، مواصفاتهم واصولياتهم الاجتماعية ما ظل يحيا بعد موتهم الحي. انهم يمثلون من غير شك التعبير الاجود لرؤيا ستندال الكوميدية، اذا كانت هذه الرؤيا هي في الحق أن تعرض الاجساد وهي مفرغة من أرواحها، والحقائق وهي مفرغة من المعنى، بالاختصار، انها رؤيا لا تنطوي الا على المظاهر الخادعة، والمقصود منها ليس سوى صد أي شكل من أشكال الاتصال الاصيل والتعاطف البشري.

هذا هو البعد الاقصى الذي يصل اليه ستندال في محاولته لابراز الحقيقة وتحديد حدودها. فبعد أن يكسر العقل استمرارية الاشياء فانه يحفظها داخل محيط يريد له أن يكون متصلبا أكثر فأكثر. وما دام ولوع ستندال بالتفاصيل قد أنقذه من الوقوع بمجرد التخطيط فان رؤياه ظلت سليمة حتى اذا كانت على شيء من الاجداب. أما الان فقد دفع الاغراء الكوميدي بستندال الى تحطيم التفاصيل وافراغ الحقيقة من كل مضموناتها لمنفعة القشرة المبالغ في رسمها. في هذا العالم المتزايد شكلا تتوقف الخطوط عن أن تكون وسائل للتصوير وتصبح غايات بحد ذاتها. وتصير آلية تحديد الصورة أكثر أهمية من الشيء المراد تحديده. وعند النهاية المتطرفة، وهي

الكوميديا، يقتل فعل التحديد الموضوع المنوي تحديده. وستندال قد تعلم، بكل تأكيد، من القرن الثامن عشر فن الحياة على السطح وترك ابتسامة معينة تحجب الفراغ الواسع في القلب. ولكن النقطة التي رأيناه الان يصل اليها لا بد أنها تمثل طرفا لا يقف على قدميه وسوف يكون من اللازم عليه أن يعيد اسكان الحقيقة وأن يهبها من جديد مضمونها الحيوي وامتلاءها الداخلي. وسوف نراه من بعد يخضع نفسه للاغراء المضاد بينما ينحدر الى المناطق المبهمة حيث تنتظره أفراح أعمق[١].

(١) ان ما يشير اليه الناقد جان بيير ريشار يتعلق بالانتقالة الستندالية من المنطقة الكوميدية الى منطقة الحنان حيث تكون عنايته منصبة على ملء الشخصيات بمضمون حيوي، وهذه النقلة تشكل موضوع ريشار التالى لهذه الدراسة في كتابه «الادب والاحساس».

ستندال او رومانسيُّ الواقع[1]

بقلم سيمون دو بوڤوار

احب ستندال النساء حبا جسدياً منذ طفولته، وقد عكس عليهن كل مطامح المراهقة: فقد كان يحب ان يتخيل نفسه منقذاً لامرأة مجهولة جميلة من الخطر وحيازة حبها. واذْ وصل الى باريس فان ما كان يرغب فيه احرَّ الرغبة هو «امرأة ساحرة، وسوف يعبد احدنا الاخر وسوف تعرف هي روحي» وعندما تقدمت به السن كان يكتب فوق التراب الاحرف الاولى من اسماء النساء اللواتي احبهن افضل الحب. «اعتقد ان احلام اليقظة هي اشد شيء تمتعت به» هذا ما أسرّه يوما ما. وصور النساء هي ما كان يغذي احلامه، وذكراهن تمنح طرافة حية للمشاهد الطبيعية. «خطوط اعالي الصخور البحرية كما ترى عند الاقتراب من اربوا كما اعتقد حينما يأتي الانسان من دَوْل عن طريق الشارع الخارجي كانت عندي صورة ملموسة جلية من روح ميتيلد» والموسيقى والرسم والمعمار، وكل شيء آخر كان يعتبره ستندال قيماً، انما احتضنها بشعور المحب الشقي. واذا كان يتمشى في مدينة روما، ففي كل صفحة تظهر امرأة وفي حالات الاسف والرغبة والاحزان والافراح التي تثار في نفسه كان يفهم نزوعَ قلبه، فقد كان يريدهن ان يكنَّ قضاته: فهو يختلف الى صالوناتهن ويحاول ان يبدوَ متألقاً ذكياً في اعينهن، وهو مدينٌ اليهن باعظم افراحه واعظم الامه وقد اصبحن

---

(١) «ستندال او رومانسي الواقع» فصل من كتاب «الجنس الثاني تأليف سيمون دو بوڤوار.

شغلَه الرئيسي، فهو يفضل حبهن على اية صداقة ويفضل صداقتهن على صداقة الرجال. والنساء هن اللواتي يلهمن كتبه والشخصيات النسائية تعج في هذه الكتب، والحقيقة هي انه يكتب اليهن في القسم الاكبر من كتاباته. «انني اغامر بحظي ان اقرأ في سنة ١٩٠٠ من قبل الارواح التي احب، امثال السيدة رولان وميلاني غيلبير...» لقد كانت النساء هن جوهر حياته بذاته. فكيف تسنى لهن ان يحصلن عنده على هذا التفضيل؟

هذا الصديق الرقيق للنساء لا يؤمن بالغموض النسوي وذلك بالضبط لانه يحبهن كما هن، فليس هناك من جوهر يُعَرّفُ المرأة تَعريفاً كاملاً ونهائياً وبالنسبة اليه تبدو فكرة «الانثى الخالدة» امراً تعالمياً ادعائياً وسخيفاً. «المتعالمون قد اخذوا يكررون منذ الفي سنة ان للنساء روحاً اعظم حيوية وان للرجال متانة اعظم، وان النساء يمتلكن رقة اكثر في افكارهن وان الرجال لديهم قوة اعظم للاصغاء. توصل احد المتعطلين الباريسيين وهو يتمشى في حدائق فيرساي، انه بناء على ما كان يرى فالاشجار تنمو وهي مشذبة كاملة التشذيب.» الاختلافات التي يجب ملاحظتها بين الرجال والنساء تعكس الاختلاف بين اوضاعها. لماذا على سبيل المثال لا تكون النساء اكثر رومانسية من عشاقهن؟ «المرأة المشغولة بالتطريز، هذا العمل البليد الذي لا يستخدم سوى اليدين، تحلم بمحبوبها بينما يكون هذا المحبوب راكبا فرسه في الفضاء الرحيب بمعية جماعته وهو يوضع في الحبس اذا ما قام بحركة مغلوطة» وعلى غرار ذلك يتهم النساء بانهن تنقصهن القدرة على اصدار الاحكام «النساء يؤثرن العواطف على العقل؛ وهذا امر بسيط تفسيره: فبما انه وفقاً لاعرافنا الغبية لا تتحمل النساء اية مسئولية عائلية فالعقل لا يكون مفيداً لهن ابداً... ولكن دع زوجتك تدير اعمالك مع الفلاحين على جانبي قطعتك من الارض فانني اراهن ان الحسابات يكون مسكها افضل مما اذا فعلت ذلك انت بنفسك.» ولكن لماذا كانت هناك عبقريات نسائية قليلة في التاريخ؟ الجواب هو بسبب حرمان المجتمع لهن من كل وسيلة من وسائل التعبير عن انفسهن. «كل العباقرة الذين ولدوا نساء يضيعون في التيار العام، وحالما يعطيهن القدر الوسائل اللازمة لجعل انفسهن

معروفات فسوف ترى انهن يصلن الى اعلى ذرى الانجازات».

وأسوأ العوائق التي لديهن هو التعليم الجنوني المفروض عليهن، فالمضطهد (بكسر الهاء) يجهد دائماً على ان يُقَزِّم المضطهَد (بفتح الهاء) والرجل يقوم عامداً بحرمان النساء من فُرَصهن «تظل لدينا عاطلةً في النساء صفات ذات تألّق عظيم يمكن ان تكون ثرية بالنفع لهن ولنا معا» في سن العاشرة تكون البنت الصغيرة اسرع واذكى من اخيها وفي العشرين يكون الشاب رجلَ بديهة حاضرة بينما الفتاة الشابة «تكون بلهاءَ خرقاء خجولة وخائفة حتى من العنكبوت» واللوم يجب ان يقع على تربيتها. فالنساء يجب ان يعطين من التعليم والتدريب على قدر ما يعطى الصبيان. اعداء المرأة يعترضون بان النساء المتعلمات والذكيات وحوش ولكن المشكلة كلها تكمن في انهن ما يزلن استثنائيات، فلو انهن كلهن استطعن الوصول الى الثقافة وصولاً طبيعياً مثل الرجال فانهن سينتفعن منها انتفاعاً طبيعياً مثلهم. وبعد ان يتم ايذاؤهن على هذا النحو يجري اخضاعهن لقوانين مناقضة للطبيعة: فهن يرغمن على الزواج ضد مشاعرهن ويتوقع منهن ان يبقين مخلصات اما الطلاق، اذا ما التجيء اليه، فهو بحد ذاته امر ينظر اليه على انه ملامة مثل السلوك السيء. وان عدداً عظيماً من النساء محكوم عليه بالعطالة حينما لا يكون هناك سعادة الا في العمل. هذه الحالة تجعل ستندال غاضباً وهو يرى فيها مصدر كل الاخطاء التي تلام النساء عليها. انهن لسن ملائكة ولا شياطين ولا هؤلات شبيهة بابي الهول: انهن مجرد كائنات بشرية تُقلّصن الى حالة شبيهة بالرق جراءَ الاساليب المخبولة في المجتمع.

وانه بالضبط لانهن مضطهدات نجد ان افضلهن يتجنبن المعايب التي تشوه مضطهديهن. فهن في انفسهن لسن ادنى ولا اعلى من الرجل، ولكن بفعل انقلاب غريب يجعلهن وُضْعُهن البائس في وضع متحيز لهن. من المعروف الى اية درجة كان ستندال يكره الجدية الرهينة: فالنقود والالقاب والسلطة بدت له اشد الاصنام بعثاً على الأسى، والغالبية العظمى من الرجال يبيعون انفسهم من اجل المنفعة، المتعالم والرجل ذو النفوذ والبورجوازي والزوج –

كلهم يختنقون في ذواتهم كل شرارة من الحياة والصدق، وهم اذْ يكونون مزخرفين انفسهم بالافكار الجاهزة والعواطف المستقاة من الاخرين وروتين الحركات الاجتماعية المريح فلا تحتوي شخصياتهم اي شيء سوى الفراغ، والعالم الذي يقطنه امثال هذه المخلوقات الخالية من الروح انما هو صحراء من الضجر. ولسوء الحظ ان هناك نساء كثيرات يتخبطن في هذه المستنقعات الكئيبة نفسها، وهؤلاء هن الدمى ذوات « الافكار الباريسية الضيقة » او هن في غالب الاحيان متدينات منافقات. وستندال يعاني من « اشمئزاز قتال تجاه النساء المحترمات وريائهن الذي لا مندوحة منه » وهن يجلبن الى مشاغلهن التافهة تلك الجدية ذاتها التي تجعل ازواجهن متخشبين بفعل التكلف ويجعلهن غبيات بفعل التعليم السيء وحسودات ومغرورات وثرثارات مغتابات وعديمات القيمة بفعل العطالة كما يصيرهن باردات وجافات ودعيات ولئيمات، وهن اللواتي يملأن باريس والاقاليم، ونجدهن يكثرن وراء الشخصية النبيلة التي تمتلكها امثال السيدة دو رينال او السيدة دو شاستيليه. ولا شك ان المرأة التي رسمها ستندال باشد ما يمكن من الاذى المعتنى به هي السيدة غرانده، تلك التي قدم فيها الوجه السلبيَّ التام لامرأة مثل السيدة رولان ومتيلد. فالسيدة غرانده جميلة ولكنها بلا تعبير، مزدرية ولكنها بلا سحر، وهي في الوقت نفسه شنيعة في « فضيلتها الشهيرة » ولكنها لا تعرف التواضع الحقيقي الذي يجيء من الروح، وهي اذْ تكون مفعمة بالاعجاب بنفسها ومنتفخة باهميتها الخاصة فانها لا تستطيع الا محاكاة المظهر الخارجي للعظمة. وهذه المرأة هي في جوهرها مبتذلة وواطئة، « وليس لديها شخصية او طابع... ولذلك فهي تبعث فيَّ الملل » هذا ما يفكر به السيد لوفان. « وكل طموحها، وهي العقلانيةُ عقلانيةً لا نقص فيها والحريصةُ على نجاح خططها، هو ان تجعل من زوجها وزيراً في مجلس الوزراء. و « روحها قاحلة » وهي حذرة ومتلائمة مع العالم ولذلك فهي قد ظلت بعيدة عن الحب كما انها غير قادرة على عمل من اعمال السخاء الروحي وعندما تنفجر العاطفة في هذه الروح الجافة فهناك احتراق ولكن من غير اضاءة.

ولا نحتاج الا ان نقلب هذه الصورة لكي نرى بوضوح ما الذي يتطلبه ستندال من النساء: فهو يريد منهن اولاً ان لا يدعن انفسهن تقع في فخاخ الجدية، وبسبب كون الاشياء المفترض انها ذات اهمية هي بعيدة عن نطاقهن، فالنساء يخاطرن مخاطرة اقل من الرجال بالضياع فيها، ذلك ان لديهن فرصاً افضل للحفاظ على تلك الطبيعية وتلك السذاجة وذلك السخاء الروحي التي يضعها ستندال فوق كل ميزة اخرى. وما يحبه فيهن هو ما ندعوه اليوم بالاصالة والصدق، وهذه هي السمة المشتركة في كل النساء اللواتي احبهن او اللواتي ابتدعهن ابتداعاً محباً، فكلهن متحررات وكلهن كائنات صادقة. وبعضهن يتباهين بحريتهن مباهاة. جريئة: مثل انجيلا بيتراغوا «البغي السامية على الطريقة الايطالية، على طريقة لوكريسيا بورجيا» والسيدة ازور «البغي على طريقة مدام دو باري... وهي اقل النساء الفرنسيات اللواتي عرفتهن تفاهة» وهؤلاء النساء يتحدين المواضعات الاجتماعية تحدياً صريحاً. فلاميبل تضحك على الاعراف والاخلاقيات والقوانين، وسانسفرينا تشترك بحرارة في الدسائس ولا تتردد عن الجريمة. وهناك اخريات يرتفعن فوق الابتذال بسبب قوة روحهن: مثل هؤلاء نجد مينتا ومثال اخر هو ماتيلد دولامول التي تنتقد وتزدري المجتمع القائم من حولها وتستهين به وتريد ان تتميز عنه. ومع الاخريات تتخذ الحرية ظاهرة سلبية تماماً، فالشيء الملفت للنظر في السيدة دو شاستيليه هو موقفها المتجرد عن كل شيء ثانوي، وهي اذ تكون خاضعة لارادة ابيها وحتى الى آرائه فانها مع ذلك تعترض على القيم البورجوازية بواسطة الاهمال الذي تلام عليه بوصفه طفولة منها والذي يشكل مصدر مرحها اللامبالي. اما كليليا كونتي فهي متميزة ايضاً بسبب تحفظها، ذلك ان حفلات الرقص والمسرات الاعتيادية الاخرى لدى الفتيات الشابات لا تبعث فيها حماسة، وهي تبدو على الدوام بعيدة «سواء عَبْرَ الازدراء الذي تشعر به لما حولها او عَبْرَ اسفها لسراب ما غائب عنها» وهي تلقي بحكمها على العالم كما انها تستهجن انحطاطه.

ولكن في السيدة دو رينال نجد استقلال الروح مختفياً اعمق الخفاء، وهي نفسها لا تدرك انها مستسلمة كل الاستسلام لمصيرها، ورقتها القصوى

وحساسيتها الحيوية هما اللتان تظهران اشمئزازها من ابتذال الناس الذين حولها، كما انها خالية من الرياء وقد حافظت على قلب سخي قادر على العواطف العنيفة وكذلك نراها تمتلك ميلاً خاصاً للسعادة. وحرارة هذه النار التي تعتلج في داخليتها لا يكاد المرء يشعر بها من الخارج ولكن نَفَسا واحداً يكون كافياً لاشعال كل كيانها وجعله يتوهج.

هؤلاء النساء هن بكل بساطة احياء، ويعرفن ان مصدر القيم الصادقة لا يكمن في الامور الخارجية بل في القلوب البشرية. وهذا ما يمنح سحره للعالم الذي يعشن فيه: فهن يطردن الملَل بفعل حضورهن واحلامهن ورغباتهن ولذاذاتهن وعواطفهن وعبقرياتهن. سانسفرينا تلك «الروح الفعالة» تخشى المَلَلَ اكثر من خشيتها من الموت. فأنْ يأسَنَ المرءُ في الضجر معناه ان «يحافظ الانسان على نفسه من الموت، كما تقول هي، وليس معناه ان يحيا» وهي على الدوام «منغمرة في العاطفة بحق شيء يكون فاعلاً دائماً ومرحاً ايضا» وسواء اكنَّ بلا فكرة وسواء اكنَّ طفليات ام عميقات مرحات ام رصينات، جسورات ام متسترات، فكلهن يرفضن النوم الثقيل الذي تغطس فيه الانسانية. كل هؤلاء النساء اللواتي استطعن ان يحافظن على حريتهن - مهما يكن فراغها - سوف يرتفعن عَبْرَ العاطفة العنيفة الى مصاف البطولة حالما يجدن هدفاً يليق بهن، وقوتهن الروحية ونشاطهن يوحيان بنقاوة حادة من تكريس انفسهن الكامل لما يشعرن نحوه.

ولكن الحرية تكون بالكاد قادرةً وحدها على ان تمنحهن هذه المزايا الرومانسية الكثيرة: فالحرية الخالصة تثير احتراماً اكثر مما تثير عاطفة، وما يهز المشاعر هو الجهود الذي يبذلنه للوصول الى الحرية من خلال القوى المعّوقة التي تحاول شلها. والامر يكون اكثر تأثيراً فينا حين يصدر من النساء لان النضال ضد القوى المعّوقة يكون اشد عسراً. والانتصار على مجرد القهر الخارجي يكفي لاثارة ابتهاج ستندال، ففي كتابه «حكايات ايطالية» نجده يسجن بطلاته عميقاً في الاديرة ويغلق عليهن الابواب في قصور الازواج الغيورين. وعلى هذا يتوجب عليهن اختراع الف حيلة من اجل التواصل مع محبيهن، مثل الابواب السرية والسلالم المصنوعة من الحبال

والدواليب الملطخة بالدماء واعمال الخطف واماكن يبتعدن فيها عن الناس والاغتيالات وانفجارات العاطفة الحادة والعصيان وكلها تعالج باقصى ما يمكن من المهارة الذكية، والموت والتعذيب الوشيك يضفيان اثارة للجسارات التي تبديها الارواح الجفولة التي يصفها لنا. وحتى في اعماله الاكثر نضجاً ظل ستندال حساساً بهذه الرومانسية الجلية، فانها التجلي الخارجي لما ينبع من القلب، وهي لا يستطاع تمييزها احداها عن الاخرى اكثر مما يستطاع فصل الفم عن ابتسامته. كليليا تخترع الحب من جديد حينما تخترع الابجدية التي تستطيع معها ان تتصل بفابريس. وسانسفرينا توصف لنا بانها «روح صادقة دائماً، روح لم تعمل مطلقاً تحت تأثير الحذر، وقد تركت نفسها بكليتها الى انطباعه اللحظة الراهنة» وانه حينما اخذت تتآمر وحينما وضعت السم للامير وعندما اغرقت بارم نجد هذه الروح مكشوفة لنا: فهي نفسها ليست اكثر من الهروب السامي والجنوني الذي اختارت ان تعيشه. اما السلم الذي تضعه ماتيلد دولامول تلقاء شباكها ليس مجرد دعامة مسرحية: فانها لا مبالاتها المتكبرة وميلها نحو ما هو فوق المعتاد وشجاعتها المثيرة وقد اتخذت كلها شكلاً ملموساً. ومزايا هذه الارواح لا تكون معروضة لو لم تكن محاطة بتلك القوى المعادية مثل جدران السجن وارادة الامير الحاكم وقسوة الاسرة.

واشد العوائق استعصاءً على القهر هي تلك التي يواجهها كل شخص في داخل ذاته: فهنا نجد مغامرة الحرية في اشد حالاتها ريبةً وايلاماً واكثرها حدةً. من الواضح ان تعاطف ستندال مع بطلاته يكون اعظم حينما يكنَّ في اضيق حالات الأسر. وبالتأكيد كان يُحِبُّ اللواتي يطأن تحت اقدامهن المواضعات بصورة قاطعة ونهائية سواء اكنَّ ساميات رفيعات ام لم يكنَّ كذلك، ولكنه ميتيلد عزيزة على قلبه فهو يعاملها بحنان اعظم، على انها متمنعة بفعل مخاوفها وحيائها ولوسيان لوفان يتمتع بأن يكون مع تلك الروح الحرة التي هي السيدة دو هوكانكور، ولكنه يهوى هوى عنيفاً تلك العفيفة المتحفظة المترددة السيدة دوشاستيليه، وستندال معجب بالروح العنيدة ذات الارادة القوية التي هي سانسفرينا (في دير بارم) والتي لا تتوقف عند اي شيء، ولكنه يفضل كليليا عليها وان هذه الفتاة الشابة هي

التي تظفر بقلب فابريس. اما السيدة دورينال وهي مقيدة بكبريائها والامور التي تتعصب لها وكذلك مقيدة بجهلها فانها بين كل النساء اللواتي ابتدعهن ستندال ربما تكون اشدهن ادهاشا له. وستندال كثيرا ما يضع بطلاته في جو ريفي محدود تحت سيطرة زوج او والد مخبول، ويُمْتِعُهُ ان يَجعَلهنَّ غير مثقفات وحتى مشحونات بافكار مغلوطة. السيدة دورينال والسيدة دوشاستيليه كلتاهما متعصبتان تعصباً عنيداً للشرعية، والاولى خجولة ومن غير تجربة، والثانية تمتلك ذكاءً رائعاً ولكنها لا تقدر قيمته، وعلى هذا فهما ليستا مسؤولتين عن اخطائهما، بل الاحرى ان يقال انهما ضحيتان لاخطائهما مثلما هما ضحيتان للمؤسسات والاخلاقيات السائدة، وانه من الخطأ يزدهر ما هو رومانسي وينمو مثلما يزدهر الشعر وينمو من جراء الاحباط.

والشخص الواضح البصيرة الصاحي الذهن الذي يقرر افعاله مدركا كل الادراك الوضع الذي هو فيه انما يُقْبَلُ فعله او يلام عليه قبولاً ولوماً جافين مقتضبين، ولكن المرء يعجب بخوف وعطف وسخرية وحب تلك الشجاعة والحيل التي يلجأ اليها قلب سخي لكي يشق طريقه في الظلال والعتمة. وانه بسبب كون النساء يندهشن ويرتبكن فاننا نرى مزدهرة فيهن تلك الفضائل الساحرة والعديمة الفائدة مثل الحياء والكبرياء والرقة القصوى، وبمعنى ما فان هذه اخطاء لانها تفسح مجالاً للانخداع والمغالاة في الحساسية ونوبات الغضب ولكنها يصير في الامكان تفسيرها والاعتذار عنها بسبب الوضع الذي توجد النساء فيه. فالنساء يدفعن دفعاً الى الاحساس بالزهو في امور صغيرة او على الاقل في «الامور التي لا تحمل سوى قيمة عاطفية» لأن كل الامور «المعتبرة مهمة» تقع خارج منالهن. اما حياؤهن فناجم عن وضعهن الذي يعتمدن فيه على الغير، فلانهن ممنوعات من اظهار قدراتهن في الفعل فهن يضعن موضع التساؤل وجود تلك القدرات ذاته. ويبدو لهن ان ادراك الاخرين، ولا سيا ادراك محبهن، يكشفهن على حقيقتهن: فهن يخشين هذا ويحاولن ان يهربن منه. ويتم التعبير عن اهتمامهن الحقيقي بقيمتهن في هروباتهن وترددتهن وتمرداتهن بل حتى في اكاذيبهن: وهذا ما يجعلهن جديرات بالاحترام، ولكن هذا التعبير يجري على نحو اخرق بل حتى انه يتم

بسوء طوية، وهذا ما يجعلهن موضع عطف مؤثر وحتى يضعهن في موضع كوميدي خفيف. انه حينما تؤخذ الحرية في فخاخها التي تنصبها وحينما تغش ضد نفسها بالذات تصير انسانية عميقة الانسانية وبالتالي تكون لدى ستندال فاتنة اشد ما تكون الفتنة وساحرة اشد ما يكون السحر.

تكون نساء ستندال مؤثرات على الاحساس حينما تطرح قلوبهن عليهن مشكلات لم تكن في الحسبان: ولم يعد هناك قانون او وصفة او فكر او مثال من الخـــارج يقودهن، عليهن ان يقررن لأنفسهن وحـــدهن. وهـــذا الهجران والتوحد هو النقطة العالية من الحرية. لقد نشأت كليليا في جو من الافكار الحرة وهي واضحة البصيرة ومعقولة ولكن الافكار المستقاة من الاخرين سواء اكانت صائبة ام مغلوطة ليست ذات نفع في نزاع اخلاقي. مدام دو رينال تحب جوليان على الرغم من اخلاقياتها وكليليا تنقذ فابريس ضد ما هو الافضل حين تحاكم الامر في عقلها، في هاتين الحالتين نجد الذهاب نفسه الى ما وراء القيم المعترف بها. وهذه المخاطرة الصعبة هي ما يحرك حماسة ستندال ولكنها تكون اكثر تأثيراً في المشاعر لانها نادراً ما تجسر على الاقرار بذلك لنفسها، ولهذا السبب تكون اكثر طبيعيةً وتلقائيةً وصدقاً. تكون الجسارة لدى السيدة دورينال مختبئة تحت البراءة: فهي اذ لم تكن عارفة ما هو الحب فانها غير قادرة على ادراكه ولهذا فهي تذعن له من غير مقاومة، ويبدو انها بسبب حياتها في الظلام فهي عديمة القدرة على الدفاع ضد نور العاطفة الحادة الباهر، وهي تتسلمه مندهشة مسحورة سواء اكان ضد السماء والنار ام لم يكن. وعندما تموت تلك الشعلة فهي تعود لتلقي بنفسها في الظلال حيث الازواج والقساوسة يسيطرون. هي لا تملك ثقة بحكمها على الامور ولكن كل شيء يكون حاضراً حضوراً جلياً يجتاحها اجتياحاً، فحالما تجد جوليان مرة اخرى فهي تمنحه روحها من جديد. نَدَمُها والرسالة التي انتزعها منها قسيسها الذي تعترف اليه يظهران الى اية ابعاد تَوَجَّب على هذه الروح الحارة الصادقة ان تذهب ابتغاءَ الهرب من السجن الذي وضعها فيه المجتمع والوصول الى سماء السعادة.

نرى الصراع في كليليا واعياً بوضوح اكثر، فهي تتردد بين ولائها لابيها

وعطفها العشقي، وتحاول ان تفكر تفكيراً منطقياً. ويبدو لستندال ان انتصار القيم التي يؤمن بها على اشد ما يكون روعة بسبب انه ينظر الى هذا الانتصار كاندحار يوقعه ضحايا حضارة منافقة، ويسعده ان يرى هذه الضحايا تستخدم الخداع وسوء الطوية لكي تجعل صدق العاطفة الحادة والسعادة يسود على الاكاذيب التي يؤمنون بها. وهكذا فان كليليا تكون في الوقت نفسه مضحكة ومؤثرة تأثيراً عميقاً على المشاعر حينما تعد العذراء بانها لن ترى فابريس مرة اخرى ثم تتقبل لسنتين اثنتين قبلاته ومعانقاته شريطة ان تبقى عينيها مغلقتين!

وبالسخرية الحنون ذاتها ينظر ستندال الى ترددات السيدة دوشاستيليه، والى انعدام الترابط لدى ماتيلد دولامول، فـــكم من الطرق المتعرجـــة والتقلبات والوساوس والانتصارات الخفيّة والاندحارات غير المعلنة تُسْلَك من اجل الوصول الى غايات بسيطة ومشروعة! وكل هذا لدى ستندال اشد انواع الكوميديا سحراً. هناك هَزْلٌ في هذه الدرامات لأن الممثلة فيها هي في الوقت نفسه قاضية ومجرمة، ولانها خادعة ذاتها نفسها ولأنها تفرض اساليب ملتوية على نفسها بينما هي لا تحتاج الا الى قرار بان العقدة الغوردية[1] يجب ان تقطع. ومع ذلك فان هذه الصراعات الداخلية تكشف القلق الاروع من حيث القيمة الذي يعذب روحاً نبيلة: فالممثلة تريد ان تحافظ على احترامها لنفسها، وهي تضع استحسانها لذاتها فوق استحسان الاخرين وبذلك تصير هي ذاتها مطلقاً. هذه المناقشات العديمة الصدى المتوحدة اكثر جديةً من ازمة وزارية، فعندما تسأل السيدة دوشاستيليه نفسها عما اذا كانت ستستجيب ام لا تستجيب لحبّ لوسيان لوفان فانها تتخذ قراراً لا يتعلق بها فحسب بل يتعلق بالعالم ايضا. فهي تسأل هل يستطيع الانسان ان تكون لديه ثقة في الاخرين؟ هل يمكنه ان يعتمد على قلبه؟ ما قيمة الحب والعهود؟ هل من الجنون ام الكرم ان يؤمن المرء وان يحب؟

---

(١) العقدة الغوردية هي عقدة متشابكة عقدها غورديوس ملك غورديوم في فريجيا. وكانت النبوءة قد اعلنت ان من يفك تلك العقدة لا بد ان يحكم اسيا وقد قطعها الاسكندر الاكبر بسيفه (المترجم).

مثل هذه الاستجوابات تضع موضع التساؤل معنى الحياة ذاته، حياة كل منا وحياتنا كلنا. من يدعى بالرجل الجدي هو في الحقيقة لا نفع فيه لأنه يرتضي التسويفات الجاهزة لحياته، بينما المرأة العاطفية العميقة تعيد النظر في القيم الثابتة بين لحظة واخرى. فهي تعرف التوتر الدائم الكامن في الحرية غير المسنودة، ذلك ان هذه الحرية تضعها في خطر مستديم: فهي يمكنها ان تكسب كل شيء او تخسر الكل في لحظة واحدة. وانها الفرضية القلقة لهذا الخطر هي ما يمنح حكايتها الوان المغامرة البطولية. والرهان الذي تراهن عليه هو أعلى رهان: انه المعنى ذاته للوجود، هذا الوجود الذي هو حصة كل انسان وحصته الوحيدة. يمكن ان يبدو هروب مينا دو فانغيل عابثاً سخيفاً بمعنى من المعاني ولكنه ينطوي على نظام كامل من الاخلاقيات. «هل كانت حياتها سوءَ تقدير؟ لقد دامت سعادتها ثمانية شهور وروحها كانت اشد حرارةً من ان تقنع بواقع الحياة» ماتيلد دولامول اقل صدقاً من كليليا او السيدة دوشاستيليه، وهي تنظم افعالها وفقاً لفكرتها عن نفسها التي شيدتها هي لا وفقاً لحقيقة الحب الجلية وحقيقة السعادة: هل يكون اكثر رفعةً وعظمة ان ينقذ الانسان نفسه او ان يضيع، ويذل نفسه امام محبوبه او يقاومه؟ هي ايضاً في وسط شكوكها وهي تخاطر بذلك الاحترام للذات الذي يعني لديها اكثر مما تعني الحياة. وانه البحث المتحمس للاسباب السليمة الصحيحة للحياة والسعي عَبْرَ ظلام الجهل والتعصب والخداع، في النور المحموم الذي يحدثه الهوى العنيف، انه المخاطرة اللانهائية نحو السعادة او الموت، نحو العظمة او العار، هو ما يعطي المجد لحيوات هؤلاء النسوة.

المرأة لا تدرك بالطبع الاغواء الذي تنشره حولها، فأن تتأمل نفسها وتمثل الشخصية امر يشكل على الدوام موقفاً غير اصيل، فمدام غراندي وهي تقارن نفسها بالسيدة رولان تبرهن بعملها على انها ليست مثلها. وان ما ظلت ماتيلد دولامول تخلب اللب فلأنَّ ذلك بسبب جعلها لنفسها تتورط في كوميدياتها ولأنها غالباً ما تكون طريدةً يصطادها قلبها وذلك في اللحظة التي تظن انها مسيطرة عليه، وهي تؤثر في مشاعرنا عند وصولها درجة

الهرب من ارادتها هي ذاتها. ولكن البطلات الخالصات البطولة لسن واعيات بذاتهن. فالسيدة دورينال لا تدرك رشاقتها مثلما لا تدرك السيدة دو شاستيليه ذكاءَها. وهنا تكمن واحدةٌ من احدى بهجات الحب العميقة، ذلك الحب الذي يُوَحّد كل من القاريء والمؤلف شخصيته به، فهو الشاهد الذي تجيء عَبْرَهُ هذه الثروات السّرية للنور، وهو الوحيد في اعجابه بتلك الحيوية التي تنشرها نظرات السيدة دورينال حولها، تلك «الروح الحيوية الزئبقية العميقة» وهي روح يخفق المحيطون بالسيدة دو شاستيليه في تقديرها وحتى اذا استطاع الآخرون تقييم عقل سانسفرينا، فان محبها هو الذي يتغلغل الى ابعد الأعماق في روحها.

امام المرأة يذوق الرجل متعة التأمل، وهو مسحور بها كما يسحره المنظر الطبيعي او اللوحة الفنية، وهي تغني في قلبه وتلوّن له السماء. وهذا الكشف يظهره لنفسه: من المستحيل فهم رقة النساء وحساسيتهن وحرارتهن من غير ان يصبح الرجل بدوره ذا روح رقيقة وحساسة وملتهبة، والعواطف النسائية تخلق عالماً من ظلال الالوان ومتطلبات يكون اكتشافها مثرياً للمُحِب: ففي صحبة السيدة دورينال يصير جوليان سوريل شَخصاً مختلفاً عن ذلك الرجل الطموح الذي صمم على ان يكونه، وهو معها يقوم باختيار جديد. اذا كان لدى الرجل رغبة سطحية تجاه امرأة ما فهو يجد من الممتع ان يغويها. ولكن الحب الحقيقي يجري تحويلاً حقيقياً في حياته «الحب مثل حب فيرتر يفتح الروح... للعاطفة ولتذوق ما هو جميل تحت كل شكل يقدم نفسه به مهما يكن ما يرتديه من السوء. انه يجلب السعادة حتى من غير ثروة...» «انه هدف جديد في الحياة يكون كل شيء مرتبطاً به وهو يغير من وجه كل شيء. الحب - الهوى يلقي على الطبيعة كلها تسامياته امام عيني الانسان مثل شيء جديد لم يخترع الا يوم امس.» والحب يكسر الروتين اليومي ويأخذ الملل بعيداً، ذلك الضجر الذي يرى فيه ستندال شراً عميقاً لأنه فقدان كل سبب للحياة او الموت، والحب يمتلك هدفاً وهذا كاف ليتحول كل يوم الى مغامرة: فأية متعة حصل عليها ستندال حينما انفق ثلاثة ايام مختفياً في كهف منيتا! والسلالم المصنوعة من الحبال والصناديق الملطخة بالدم وما شابهها تعبر في رواياته عن هذا الميل لما

هو فائق للمعتاد. الحب - وبمعنى آخر المرأة - يظهر جلياً الغايات الحقيقية في الوجود: وهذه الغايات هي الجمال والاحاسيس الجديدة والعالم الجديد. انه يمزق روح الرجل وبذلك يعطيه طاقة على امتلاكها، والمحب يشعر بالتمزق نفسه ويعرف المخاطر ذاتها كما تشعر وتعرف محبوبته، وبذلك يبرهن عليه هو ذاته بصدق اعظم مما تبرهن على ذاته مهنته التي يحترفها. حينما يتردد جوليان امام سُلَّم وضعته ماتيلد فهو يضع مصيره كله موضع التساؤل: وفي تلك اللحظة يجري قياس شخصيته الحقيقية. وانه من خلال النساء تحت تأثيرهن وفي رد الفعل لسلوكهن يقوم كل من جوليان وفابريس ولوسيان بتدريب انفسهم في التعامل مع العالم ومع انفسهم. فالمرأة التي هي اختبار ومكافأة وقاضية وصديقة تكون في الحقيقة لدى ستندال ما كان هيغل ميالاً لفترة من الزمن ان يجعلها: اي ذلك الوعي الآخر الذي يعطي في التعرّف المتبادل الذات الاخرى الحقيقة ذاتها التي تتسلمها منه. فالاثنان اللذان يحبان احدهما الآخر في الحب يشكلان زوجين سعيدين، متحديين للكون، ومثل هذين الزوجين يكونان مكتفيين بانفسهما ويحققان المطلق.

ولكن كل هذا لا يفترض منه ان المرأة غيريةٌ خالصة: فهي ذات بملء الحق الذي تمتلكه. وستندال لا يحدد نفسه بوصف بطلاته على انهن يقمن بوظائف لابطاله: اذ انه يعطيهن مصيراً خاصاً بهن. وقد حاول ستندال القيام بمهمة اعظم ندرة أيضاً، وهي مهمة اعتقد أن ليس من روائي قبله قام بها: فلقد عكس ذاته على شخصية نسائية. ذلك انه لا يحوم حول بطلته لاميل مثلما يهوّم ماريفو حول ماريان او ريتسارسون حول كلاريسا هارلو، اذْ انه اتخذ مصيرها مصيراً له مثلما اتخذ لنفسه مصير جوليان. ولهذا السبب يظل تخطيط شخصية لاميل تأملياً الى حد ما ولكنه ذو مغزى مخصوص كل الخصوصية. لقد اقام ستندال كل العوائق الممكن تخيلها امام تلك الفتاة الشابة: فهي فلاحة فقيرة وجاهلة وقد انشئت نشأة خشنة من قبل اناس مشبعين بكل انواع التعصب، ولكنها تقوم بازاحة كل المعوقات عن طريقها حالما تفهم معنى الكلمات الصغيرة هذه «هذا امر سخيف» وحرية عقلها الجديدة تسمح لها بطريقتها الخاصة ان تعمل بوحي كل

الدوافع التي يكونها حب استطلاعها وطموحها ومرحها. وامام مثل هذا القلب المتين لا يمكن للمعوقات المادية الا ان تلين وتبتعد ومشكلتها الوحيدة ستكون هي ان تصنع لنفسها مصيراً جديراً بها في عالم تافه. عليها ان تجد اشباعها في الجريمة والموت ولكن هذا هو ايضا مصير جوليان. فليس هناك مكان للارواح العظيمة في المجتمع كما هو كائن. والرجال والنساء هم في قارب واحد يشتركون في المصير ذاته.

من الجدير بالملاحظة ان نجد ستندال في الوقت نفسه رومانسياً عميق الرومانسية ومدافعاً عن المرأة واقفاً الى جانبها فالعادة ان المدافعين عن المرأة ذوو عقلانية وهم يتخذون في كل الامور وجهة نظر شاملة، ولكن ستندال يطلب تحرير المرأة لا باسم الحرية بصورة عامة فحسب بل يطالب بتحريرها ايضا باسم السعادة الفردية. هو يعتقد ان الحب لن يكون لديه ما يخسره، على العكس يكون اصدق في الخسارة مثل المرأة فهي اذ تكون مساوية للرجل، تستطيع ان تفهمه في حالة الخسارة فهماً اعظم كمالاً. ما من شك بان صفات معينة ستختفي عند تحررها ولكن قيمتها ستجيء مع الحرية التي يُعَبِّر النساء بها. وسوف يتجلّى هذا تحت اشكال اخرى والرومانسي لن يختفي من العالم. ان كائنين منفصلين في ظروف مختلفة وهما في مواجهة احدهما الاخر بحرية ويسعيان الى تسويغ وجودهما من خلال احدهما الآخر سيعيشان دائماً مغامرة، مشحونة بالخطر والوعد. وقد وضع ستندال ثقته بالحقيقة. وهجر الحقيقة يعني موتاً حياً، ولكن حيث تشع الحقيقة فهناك ايضاً يشع الجمال والسعادة والحب والفرح الذي يحمل تسويغه ذاته. هذا هو السبب في ان ستندال يرفض ابهامات الرجل الجدي مثلما يرفض الشعر الكاذب في الاساطير. فالحقيقة الانسانية تكفيه. والمرأة وفقاً لرأيه هي بكل بساطة كائن انساني: وليس اي شكل من اشكال الاحلام قادراً على ان يكون اكثر سحراً منها

ستندال، أهو محلل ام زير نساء[1]؟

بقلم فكتور برومبير

«عن الحب» - اي عنوان يمكنه ان يكون اشد اغراء واكثر امتلاء بالوعد؟ كثير من القراء التواقين في سعيهم وراء الاثارات الايروسية او مذكرات غرف النوم، قد تصفحوا من غير شك هذه الصفحات ولم يَحْظَوا نتيجة تقليبهم الا بالاحباط الشنيع. ذلك ان ما وجدوه في هذا الكتاب الذي يعالج الموضوع المثير، موضوع الحب «ببساطة وعقلانية وبطريقة رياضية» هو شيء في وقت واحد اقل بكثير واكثر بكثير مما هيأوا انفسهم لاكتشافه. وبالتأكيد ليس ستندال على غرار كازانوفا ولا هو على غرار الماركيز دو ساد. وهو حتى اقل مشابهةً بكاتب مثل دارل دومونتيني او مثل فيڤان دينون، على الرغم من ان ستندال لو كان قد قرأ كتاب هذا الاخير المسمى «لن يكون الغد» فلربما اشترك مع الناقد سانت بوف في استحسانه لهذا المقال النادر الرقة والحساسية من الفنون الايروسية. ولكن كتاب ستندال «عن الحب» ليس من هذا القبيل، بل انه ليس حتى دراسة علمية كالتي تهدد مقدمته بها القاريء تهديداً جلياً. واذا عبرنا عن القضية بلا مواربة فنقول ان هذا الكتاب غير المتجانس لا يتطابق مع اي شيء قد يتوقعه القاريء توقعاً معقولاً. ذلك انه يشبع فقط حاجات مراهق كان في السابعة والثلاثين من العمر (اي ستندال) وكان واعياً لذاته فاشلا في مهماته

(١) هذا المقال من «دراسات جامعة ييل الفرنسية» رقم ١١. (صيف ١٩٥٣).

الغرامية وهو في حاجة شديدة الى ان يضع موضع المثل الرفيعة تجربة كان قَدَرَهُ وكَوْنَهُ اخرق والتطرف في الفضيلة لدى سيدة من ميلانو قد اودعت كلها تلك التجربة الى نطاق ما لا يلمس. كتاب «عن الحب» هو في الوقت نفسه دفاع ومعالجة مَرَضية يجربها المؤلف على نفسه ونوع من «الحياة الجديدة» (لدانتي:المترجم) ولكنها حياة جديدة ستندالية.

وما هو صحيح بالنسبة للكتاب «عن الحب» صحيح ايضا من وجوه عديدة بالنسبة لاعمال ستندال الروائية. فالمراهق الذي كان في السابعة والثلاثين من عمره قد نما ونضج وصار مراهقاً في السابعة والاربعين. وفي الخامسة والخمسين سوف يظل هو نفسه، داخلا الى الأبد في معركة متخيلة مع وعيه بذاته حتى يصل القواعد الامامية التي ترابط فيها حساسيتُهُ. قال اندريه جيد ذات مرة بشيء من عدم الاحترام ان من بين عشر لحظات من الفرح كان ستندال مدينا بتسعة منها لارضاء غروره. هناك الكثير في اعمال ستندال ما يبدو انه يؤيد هذه النظرة غير الودية على الرغم من ان النوعية المخصوصة في انانيته او ذاتيته لا تصدر عن رغبة في التأثير على العالم الخارجي بقدر ما تنجم عن دافع داخلي لان يحيا في مصاف قيم فرضها ستندال على نفسه.

الحب بطبيعة الحال هو الثيمة المركزية في اعماله كما كان «القضية العظمى والوحيدة» في حياته. ومع ذلك فان النتاج الادبي الكلي لهذا الرجل المتخلص تماماً من الشعوذة والشديد الصراحة في بعض الأحيان، والذي كان على درجة قصوى من الامتناع عن مداهنة المواضعات البورجوازية او اللطائف الميتافيزيقية، هو، من الناحية الايروسية مخيب للتوقعات مثل كتابه «عن الحب». فليس هناك من حب استطلاع مريض يهاجم روحه. ما من شك في ان الفرويديين المتحمسين قد اعطوا اهمية عظمى لاعتراف ستندال بحبه القوي لأمه وغيرته المبكرة من ابيه «كنت ارغب في تقبيل امي» هذا ما كان يتذكره كرغبة عنده وهو في السابعة من العمر. وهناك ايضاً الفصل الجريء نوعاً ما حول الاخفاقات في كتاب «عن الحب» الذي اذا جمعنا اليه المعوق المؤسف لدى احد ابطاله (وهو اوكتاف

في قصة ارمانس) قد ادى ببعض الالسنة الشامتة والاقلام التي لا تقل شماتة عنها الى استنتاج مفاده ان ستندال كان عنيفاً - وهو استنتاج دحضه دحضاً قطعياً تماماً اولئك الشهود الحسنو الاطلاع المعتمد عليهم. في هذا المجال كان ستندال معافى بالتأكيد.

مما له دلالته ان الكاتب ماريو پراث في دراسته المقارنة المتعمقة للحساسية الايروسية والحساسية المرضية في ادب القرن التاسع عشر قد نفى ستندال الى احتلال مكان في التعليقات والهوامش الصغيرة القليلة. وان توكيد سانت بوف ان دوساد وبايرون كانا ملهمين عظيمين لمعاصريه وان عملهما يقدم مفتاحاً للزوايا الخفية للقصة المعاصرة له - هذا التوكيد لا ينطبق على ستندال. وعلى الرغم من المراسلات الساخرة سخرية كلبية بل تكون احياناً فاضحة مع بروسبير ميريميه (واشير بوجه خاص الى الرسالة المؤرخة في ٢٣ كانون الاول ١٨٢٦ بخصوص قصة ارمانس) على الرغم من ذلك فان اعمال ستندال لا تكشف عن شيء من التيارات الاكثر اضطرابا و«خطايا» التي عمت غالبية الادب الرومانسي او عَمَّت في الأقل ذلك الجزءَ الذي هو ليس عفيفاً بما يكفي لادراجه في المختارات والمجموعات المنتخبة الادبية واستهلاك صفوف مدارس التعليم.

كان ستندال قد قرأ بطبيعة الحال بل حتى انه تمتع بالكتب التي بذرت بذور الحمى الرومانسية. وعرف «الرواية السوداء» واوصى اخته بولين ان تقرأ ابرز الأمثلة فيها. ولكنه على العكس من بلزاك الذي كان يتغذى من الحكايات الشنيعة في نهاية القرن الثامن عشر فقد ظل ستندال بعيداً عن ان تتغلغل فيه تلك المؤثرات. وقليل من الكتاب في الحق اجتنبوا باستمرار وعناء الكليشيهات الادبية السائدة في عصرهم مثلما فعل ستندال. ورفضه العنيد اللاواعي لكل التيارات غير المتلائمة مع حاجاته الفنية والسايكولوجية يدعونا نحن ان نعرفه معرفةً افضل بما كان يكرهه اكثر مما نعرفه عن طريق ما كان يحبه. ولكن عناده الذي قد يبدو للبعض تحديداً انما هو ضمان لصدقِهِ وأصالته ايضاً. ولم يعلن ستندال قط انه كان اكثر عمقاً واكثر شراً واشد هوساً بالشيطان مما كان كذلك فعلاً. والمهيجات

الذهنية شأنها شأن المهيجات الجسدية كانت كريهة المذاق عنده. وما كان ليجد مستساغاً «خلل الحواس» الرامبوي (الذي نادى به الشاعر رامبو لدى اخريات القرن التاسع عشر). وعلى هذا فان ستندال يخيب امل اولئك الذين هم مثل ماريو براث يسحرون انسحاراً بتأملات شاتوبريان الشهوانية بشأن الموت واعلاء الشاعر شيلي لجمال ميديوزا ذلك الاعلاء الحاد النغمة او احلام فلوبير الوحشية بشأن اعمال التعذيب الغريبة وميل الاخوين غونكور نحو ما هو فاسد او القصف المعربد المتخيَّل لدى سوينبورن. فلم يحدث قط ان انجذب ستندال نحو الألم الابيقوري. وحتى غرابة اجوائه ليست ذات طبيعة ايروسية (كما هي لدى ميريميه او فلوبير او تيوفيل غوتييه). وليس من نساء مهلكات - مثل كليوباطرا او سالومي - يتبخترن خلال رواياته. وليس من رجال مهلكين قَدَريّين «جليلين حتى في الدمار» يظهرون على مسرح أدَبِهِ. وما كان ستندال ليجد شيئاً شيطانياً في ابتسامة الموناليزا. قد يكون ستندال مفتونا بالاديرة والعزلة والنساء المنعزلات (وهن في العادة منعزلات بحكم كبريائهن وحيائهن اكثر من انعزالهن بقوة الجدران الحقيقية) ولكن اروقة اديرته لا تخفي شياطين منحرفة. وقد يكون قد تمنى واطرى مُتَع الانتقام ولكن حتى سانسفرينا الملتهبة العاطفة لا تنجرف بالقتل كما لو كان واحداً من الفنون الجميلة. وليس في خيال ستندال بغايا يعدن الى طريق الفضيلة ولا عذارى بريئات مضطهدات ولا مصاصات دماء. وحتى احساس الانسان بالذنب الذي يفترض انه كامن فيه منذ الولادة نجده غائباً لدى ستندال غياباً يجعلنا لا نرى في اي مكان من ادبه اي مسعى للتكفير.

اذا كان سحر العنف مشيراً الى خيال ايروسيٍّ كما يبدو انه كذلك لدى روائيين مثل فلوبير وزولا وفي زماننا لدى همنجواي ومالرو فان في الامكان اجراء ذلك دون شك بحق ستندال. فان شاعر الطاقة البشرية وانتقامات عصر النهضة الذي هو ستندال كان يمتلك استعذاباً لحالات طويلة من الكراهية والدسائس الداكنة والجرائم الرومانسية وتنفيذ احكام الاعدام المهيبة. وانها لحقيقة معروفة معرفة جيدة ان ستندال كان جامعاً لا يكل لقصص الجرائم. وقد حذر ساخراً قراءة الانكليز (البريد الانكليزي

٢٤ كـانون الاول ١٨٢٨) من « التفـاصيـل المقرفـة » وحـالات الرعـب الدموي » الموجودة في هذه الحكايات. ومع هذا فان جريدة المحاكمات قد زودت الحبكة الاساسية لرواية « الاحمر والاسود ». وما هو غير معروف على هذا النطاق ان مكتبة ستندال ابان موته كانت تحتوي على ثلاثة مجلدات من « القضايا الشهيرة، وقصص الجرائم ومحكمة الجنايات وقصر العدل. وعندما كان في ايطاليا حصل على مخطوطات بشأن « حكايات مأساوية » (وهي متحف من متاحف الرعب الحقيقية) ثم كتب فيما بعد « حكايات ايطالية. وان مجرد اسماء فيتوريا اكورامبوني وبياتريس سينشي تثير في الخاطر جواً من الدماء المراقة والقسوة. فيتوريا تقتل بينما يكون القاتل وهو يدير خنجره في كل اتجاه من جسمها يسأل ضحيته المقطعة الانفاس عما اذا كان يصل الى قلبها. اما بياتريس فهي تستجوب وهي تُعَذَبْ حتى الموت وفي هذا تفنن واضح على ما كان يجري في محاكم التفتيش. ومع هذا فما يدعو الى الدهشة ان ما يتبقى لدى القاريء وما يمكث في خياله ليس هو العنف بل الشجاعة والكرم اللذان يبديهما الشخوص الرئيسيون. بموجب الاخلاقيات الاجتماعية فان كلا من جوليان سوريل وفابريس ديلدينغو والدوقة سانسفرينا والكاربوناري الوطني قاطع الطريق فيرانته بيلا - كل هؤلاء مجرمون. والمسدسات والسم تكون وسائل الانتقام العاطفي اكثر مما تكون ادوات تستخدم تعبيراً عن التفاني في سبيل قضية نبيلة. ولكن هذا التمييز بين الامرين انما هو تمييز نظري خالص. فالنبل في العالم الستندالي يمنح لكل عاطفة غلابة قوية. والجرائم التافهة وحدها هي التي تظل متعذرة على الغفران. ذلك ان ما يتملك خيال ستندال في الحقيقة ليس هو الجريمة واقل من ذلك عقابها، ولكن ما يأخذ بلبه هو الاندفاع والحيوية (وهما بصفة جوهرية علامة ومظهر للحياة والعافية) اللذان يصبان في الجريمة ويحولانها الى تعبير بليغ عن كرامة الانسان.

ومهما يبدو الامر متناقضا فان هذا الهاوي لعلم الاجرام كان في الحقيقة يشمئز من العنف مثلما كان يتقزز من الادب المكشوف. في كتابته عن كنيسة سانتوستيفانو روتوندو (جولات في روما) عبر ستندال عن اشمئزاز شديد تجاه مشاهد الاستشهاد التي صنعها بومارانشيبو وتيمبستا. فالقديس

الذي يسحق رأسه بين حجري رحا والذي تقتلع عيناه من محجريها - هذا النوع من الواقع الوحشي، كما يقول ستندال، لا يجذب سوى العقل المبتذل (وتعبير ستندال الازدرائي هو: الروح العامة) وكان قد استفظع كتاب فيكتور هيجو «هان من الجزيرة» وفي مقالة نشرت في المجلة الشهرية الجديدة (البريد الانكليزي ١ نيسان ١٨٢٣) نراه يتهم هذا البطل المتعطش للدماء والمنتشي بالدماء بانه وُلِّدَ «جنينا وحشياً شنيعاً».

ولكن عمل ستندال بالذات هو افضل دليل على هذا التهيب العميق الجذور من الانغمار في اي صوفية للأحاسيس. والقصة الايطالية التي سحرته اكثر من غيرها، وذلك مع قصة اكورامبوني سينشي هي من غير شك حكاية شباب البابا بولص الثالث وحياة فانوزا فارنيزه المتفسخة (وهي شخصية اسطورية بالدرجة الاولى). وهذه الكراسة المسماة «اصل عظمة اسرة فارنيزة» التي تكشف عن اخلاقيات عصر النهضة في شكلها الأشد فجاجة وفي حالتها الخام تماماً، هذه القصة كانت واحدة من المصادر الرئيسية لرواية ستندال «ديربارم». ونحن بالكاد نحتاج للذهاب الى الرواية كي نلاحظ التحول العميق الذي جرى على هذه القصة. حتى في الترجمة الحرة الاولية - او التحوير - لهذه القصة يمكننا ان نقيس التحول الذي فرضه عليها عقل ستندال. فالمتحللة فانوزا تصير «بركانا محبوباً من الأفكار الجديدة» وسوف تنمو في النهاية حتى تصير هي الدوقة سانسفرينا). اما اغتصاب السيدة الشابة التي لا حول لها ولا قوة من قبل الذي سيكون البابا في المستقبل وهو رجل لا وازع لديه فقد ترجمت، كما لو كان ذلك بفعل السحر، الى قصة مغامرات شعرية بديعة بينما هي تنتظر ان تتحول تحولا اعظم الى هرب فابريس العاطفي مع الشابة الجميلة جداً والمذعنة جدا ماريتيا. لم يحدث ان كان تحت يدي ستندال وثيقة تعرض فيها خطايا الجسد باسلوب اشد كلبية. ومع ذلك لم يحدث ان حول ستندال تحويلاً عنيداً اكثر مما فعل في هذه القصة اذ جعل الوحشية تتحول الى رشاقة ولطف والاعمال الشريرة الى حماسة لا تنطفىء تجاه الحياة.

اما بالنسبة للجنس في روايات ستندال فانه يكاد يكون مصفى تصفية

تجعله غير موجود. فحياء ستندال:يلوّن اسلوبه نفسه. فهنا لدى بداية رواية الاحمر والأسود نجد اول وصفٍ للسيدة دورينال:

«... في عيني الرجل الباريسي فان هذه الرشاقة الساذجة المفعمة بالبراءة والحيوية لابد ان تصل الى حد ايحائها بافكار من الشهوة الناعمة. ولو انها عرفت بهذا النوع من النجاح فان السيدة دورينال كانت ستشعر بالخجل».

في هذين الجملتين الشرطيتين يستطيع اي قاريء لرواية الاحمر والاسود ان يتعرف الطريقة الستندالية المثلى في القيام بالوصف عمقاً بواسطة استخدام الاشارات والفرضيات. فنحن ما كدنا نرى السيدة دورينال وكلنا صرنا متوغلين في تكوينهاالصميمي قبل ذلك. نحن نلاحظ صفات لديها لا تكون هي واعية بها. ونتكهن بردود افعال ما تزال ضائعة في فوضى الاحتمالات التي لم تتخذ نَسَقَها بعد. وطريقة العرض هي طريقة الكاتب العارف بكل شيء. ولكن استخدام صيغة الشرط يدع المؤلف قادراً على القيام بتظليل بالغ الرهافة للاشارة الضمنية للايروسية في هذا المقطع. الجملة الاولى تشير الى السحر الانثوي لدى السيدة دورينال اما الجملة الثانية فهي تقيم اصالة حيائها. ولكن كل ذلك يجري تنعيمه واحاطته بغلاله عفيفة وان كانت غلالة شفافة. الشخصية الحقيقية تراقب من قبل شخصية «متخيلة (الباريسي) وهذه اللعبة وهذا التقييم بواسطة الشكل الدرامي المتخيل يهب وهم الفعل. انه تناول افتراضي يحبه ستندال جداً. ولكن هذا التناول هو في الحقيقة غير مهتم بسحر السيدة دورينال بقدر ما هو مهتم بحيائها. وما هو مهم في الحقيقة ان هذه الصيغة الشرطية «الستندالية» تتطابق مع نوعية الخيال الذي لديه وتردد صدى العملية الابداعية التي يمتلكها. وروایاته - وكذلك كتاباته الخاصة بالسيرة الذاتية - تشير الى الجهود نفسه في تلاقي الذاكرة بالخيال وفرض اتفاق بين ما كان وما يحتمل ان يكون. ذلك ان نوعاً من الصفة التأملية يَسِم كل اعماله بميسمه.

ولا تقل عِفَّة مشاهد المخادع وغرف النوم. وليس هذا لأن ستندال يتحاشى القضية فحسب بل لأن اذهان الابطال مركزة على اماكن اخرى.

فجوليان سوريل لدى زيارته الاولى للسيدة دورينال لا يمكن ان يتهم بأنه يداعب افكاراً شهوانية! كل ما يعرفه هو التحدي الذي فَرَضَه على نفسه والخجل الذي يحاربه هو محاربةً خرقاء في نفسه. والمشهد هو فوق كل شيء كوميدي «اذ يبدأ بخيبة امل جوليان لدى سماعه السيد دورينال يشخر (فحتى العذر الأخير الذي يحثه على عدم المجيء قد تلاشى بنوم الزوج) وينتهي المشهد بتساؤل جوليان وقد احبطت خيالاته ما هذا الأمر؟»

ولا يجري وصف ليلة غرامية مع السيدة دورينال الا مرة واحدة اخرى وهي ايضا الليلة الاخيرة. كان جوليان بعد قضاء اربعة عشر شهراً في المدرسة اللاهوتية على وشك ان يغادر الاقليم الى باريس. وقد حل محل الكوميديا حالة حنان. وكانت الشهور التي انقضت بين الليلتين قد رأت حبهما يتخذ «ملامح الجريمة» وعليه فان المشهد يبدأ بشكل مناسب متخذاً نبرة الندم والتجريم. ولكن العاشقين ينغمران بعد حين في ذكريات حنون. وتستيقظ السيدة دورينال وتكون على وشك الانتكاسة. وهذه الانتكاسة تنقل نقلاً جميلاً بفعل اشد الطرق الفنية بساطة: بفعل الانتقالات غير المحسوس بها من الفعل المبني للمعلوم الى الفعل المبني للمجهول. (وهي الطريقة نفسها المستخدمة خلال مشهد الجنينة الشهير لدى بداية الرواية). ولكن هذه الانتكاسة تشكل فوق كل شيء نصراً ستراتيجياً لدى جوليان. فليست هي اللذة الجسدية ما كان يسعى اليه ويجده ولكن، كما اوضح ذلك ستندال «لذائذ الكبرياء» ذلك ان هذا الشاب الذي يقفز من نافذة السيدة دورينال قد تكون لديه خفة حركة طفل ملائكي، والمعانقات التي تتطلبها روحه ذات طبيعة اشد تعقيداً ورفعة.

هناك حكايتان اخريان تجريان في الخدع (في الكتاب الثاني من الرواية) وفي هذه المرة تكون شريكته ماتيلد دولامول الباذخة الخيال التي تدعو جوليان الى غرفتها في اشد الاساليب رومانسية. ولا حاجة الى القول بانه هنا ايضاً لا يكاد جوليان يكون مذنبا بالرغبة الجسدية. ذلك ان كل ما يستطيع بطلنا ان يفكر فيه وهو يصعد السلم المضاء بضوء القمر (ومسدسه في يده!) هو خوفه ودافعه الذي لا يقاوم في ان يعيش على مستوى هذا

التحدي الجديد. وليس هنا حتى الزوج الذي يشخر الذي قد يأمل هو في ايقاظه: ليس سوى الامل الضئيل بان ماتيلد نفسها قد توقفه عند حده. وحتى هذا لا يتحقق وينتهي المشهد كله في حراجة متقابلة.

اما بالنسبة لآخر هذه السلسلة من الحاكيات الظاهرة لمشاهد الحب فهو يبدأ بداية مناسبة جداً بالعرض الفعلي لقدرات جوليان الاكروباتيكية. وهو يختار مرة اخرى ان يدخل غرفة معشوقته من خلال النافذة. ولكن في هذه المرة يجري المضي في الامور خطوة ابعد: فجوليان وهو ممتلىء بـ« القوة فوق البشرية » يدير واحداً من اربطة السلسلة التي يتصل السلم بها. وكل هذا يتم وصفه بدقة شديدة. ولكن حينما يأتي الأمر الى جائزة جوليان، عندما تلقي ماتيلد اخيراً نفسها بين ذراعيه، ينسحب ستندال وراء خط من النقاط....

هذه الادوات الرومانسية التي يزدحم بها المسرح في اللحظات التي لا تكون في محلها، وهذا الصمت الذي يخفي المؤلف وراءه نفسه بحياء، وهذا الاخفاء او التلاعب تلاعب الحواة بالجنس هي من سمات ستندال اللصيقة به. وفي رواياته التالية يظهر نفسه اشد تحفظاً حتى مما كان. هناك على اية حال استثناء واحد يصل الى سطرين ونصف السطر: وذلك حينما تركض كليليا كونتي ابنة السجان لانقاذ السجين المحبوب (« زوجها » كما تدعوه):

« كانت في غاية الجمال وتصف مرتدية كما كانت تلك الحالة من العاطفة الحادة بحيث ان فابريس لم يستطع ان يقاوم حركة غير ارادية. ولم تحدث له اية مقاومة. »

ولكن العاطفة الحادة هي بالطبع تعبير غامض؛ انها تنطبق اكثر على رغبة كليليا في انقاذ فابريس مما تنطبق على اية رغبة جسدية ملموسة. وكليليا هي فوق كل ملهمة الهاماً بطوليا. (فهي ايضا، كما ينبغي ان نذكر، مشحونة « بالقوة فوق الطبيعة »!) وفضلا عن ذلك فان مطارحة الغرام تلك هي من السرعة والانفلات كما ان الظروف كانت من انعدام الواقعية (في زنزانة السجن مع طعام مسموم على طاولة قريبة) بحيث ان « الحركة غير الارادية » لدى فابريس اقرب الى تكون ذات طابع الاشارة الرمزية التي

تعطي المشهد جواً مؤطراً في نطاق اسلوب معين. ولم يحدث قط ان فعلاً جسدياً قد ترجم ترجمة على مثل هذه الدرجة من الاقناع الى حالة نفسية اكثر من هذا المقطع القصير. فقد حل الايقاع محل الوصف. وقد جرى التسامي بالحب الى حركات ادبية راقصة ذات طابع اعجازي.

هذا الاتجاه لإحلال الحالة النفسية والحركة المؤطرة المنتظمة محل الاوصاف المطولة تصير اكثر وضوحاً بينما تقترب اكثر قصص ستندال الغرامية حناناً وغنائية من نهايتها. الكوميديا والحزن يتمازجان - مثلما يحدث في الاوبرا الهزلية التي كان لدى ستندال على الدوام ايثاراً لها - وذلك خلال حفلة الاستقبال التي اقامتها اميرة بارم، حينما يدير فابريس وجهه عن كليليا التي صارت الآن زوجة الماركيز كريشنزي، ويبكي بكاء مريراً بينما هو يستمع في الوقت نفسه لاغنية من احدى اوبرات تشيماروزا وللثرثرة التي لا نهاية لها يلقيها اليه احد الرهبان. ولكن حينما يصيح نحوه صوت معروف في ليلة مظلمة قائلاً «من هنا يا صديق القلب» ويد يعرفها جيداً تقوده الى غرفة سرية فان الحزن والكوميديا يذهبان ليحل محلهما الانسحار، فلقد دخلنا عالماً من السحر، عالما تكون فيه حركة واحدة في الامكان اطالتها الى غير نهاية وفيه جملة واحدة تتردد اصداؤها الى الأبد. كل شيء قد وصل الى كماله. ويستطيع الشخوص ان يموتوا الآن، ويمكن للرواية الآن ان تصل الى نهاية فجائية.

بالتأكيد ظل الشيء الكثير من غير ان يلمس. وسواء أكان بفعل الوعي بالذات ام بفعل دافع جمالي فان هذا التهرب الدائم من حقائق الحب الجسدي - هذا التجنب لما قد يكون في الحقيقة موضوعاً صعباً - يحدد مجال روايات ستندال وقد يُخيِّب آمال جمهرة من قرائه. فحساسية النساء المتحولة بعد الاستسلام وبقاء الحنان وتحوله بعد التجارب الجسدية والموت النهائي للحب - كل هذه مواضيع تجاهلها ستندال تجاهلاً تاماً. الا انه من الجدير بالذكر ان شاعرية رواياته تنطلق انطلاقاً مباشراً عن رغبة غير مشبعة يزينها الندم تزييناً. انها فوق كل شيء شاعرية التنازل والهجران. وهذا الهجران يكون كليا على نحو اعظم كلما كان كل شيء قد وصل الى ذروته.

وانه حينما يمنح ابطال ستندال ذلك الذي كانوا قد هجروه هجراناً سرياً منذ البداية يديرون وجوههم عن هذه المبة باعظم احساس من نكران الذات. هذا هو معنى رمز السم الذي يتكرر. وكذلك معنى محاولة جوليان قتل معشوقته وموت كليليا السابق لأوانه وانسحاب فابريس الى الدير. وهذا ايضا المعنى الذي كان مسبقاً في موت اوكتاف الشاعري بالسم على السفينة التي تحمله نحو بلاد اليونان (في قصة ارمانس) على الرغم من ان ستندال في تلك القصة المبكرة لم يجد بعد ما سيدعوه ت،س. اليوت بـ «المعادل الموضوعي».

- ٢ -

كيف يمكن لنا اذن ان نفسر اصالة ستندال في معالجته لثيمة الحب؟ فالجنس قد ابعد واخفي والحبكة نفسها صارت مؤطرة في اسلوب ذي ايقاع. فهل تكون شهرة ستندال بوصفه «خبيراً» في هذا الميدان موجودة فقط في تغلغله الحاد داخل الميكانيزم المعقد لمخاض الحب وولادته؟ بكل تأكيد حتى المحاولات الروائية الاولى لدى ستندال مثل «ارنستين او ولادة الحب» لا تنقل الينا النظرية الاثيرة بشأن المراحل السبع للحب فحسب، بل هي تنافس في سحرها كثيراً من المشاهد العذبة لدى ماريفو. وما من احد ينكر بان وصف تبلور الحب وهو تعبير كان ستندال اول من دَشَّنَه، يقدم أشد أنواع الاستعارة فتنةً وسحراً. وحتى مارسيل بروست هذا الاكثر المنظّرين شاعريةً مدينٌ لستندال في هذا المضمار. «فمرض» سوان باوديت (في رواية بروست الكبرى) إنما هو من جهات عديدة ستندال وقد تحول الى مقام موسيقي صغير. كما لا ينبغي التهوين من مفهوم ستندال بشأن الغيرة على انها عاطفة حقيقية. وستندال لكونه شخصاً وَدَّ التعلق بالذكريات التي عذبته ذاتها فقد وجد من غير شك بعض التعويض المرّ في سحب شخوصه المتخيلة وجرهم الى ازمات من ازدراء الذات. والناقد تين عندما كان يجمع المواد لعمله حول «الارادة» اخذ الامور خطوةً اشد بعداً وذلك عندما قرر استعمال غيرة موسكا (في رواية دير پارم) كمساعد لنظرياته هو. وعلى هذا فان النقاد سيكونون الى الابد مطالبين الكتاب - والروائيين بوجه

خاص - ان يكونوا سايكولوجيين و « مصورين للروح ». ومع هذا فانه ما من مطلب يكون اشد ظلماً ولو ان ستندال نفسه تخيل انه كان فوق كل شيء مشرحاً من الدرجة الاولى للقلب البشري.

والحقيقة بالطبع هي ان رؤية ستندال للحب ليست محدودة فحسب، بل هي على وجه الدقة رؤية « غير علمية » و « التحليل » لم يكن سوى واحد من الاقنعة العديدة التي ارتداها ليحمي غنائيته ويحجب وعيه المزمن بالذات. فالاساتذة الحقيقيون لهذا المنظر - المزيف ستندال ليسوا هيلفيسيوس وكونديياك ودستوت دو تراسي بل هم بالاحرى جان جاك روسو وكورناي وتاسو. انه حق راسين مهووس اكثر مما يجب بشيطان الاستبصار الواضح المدمر للذات بحيث لا يكون قادراً على ان يجتذب ستندال هذا الاشد ارادة في ان يكون اعمى بين الساعين نحو الهرب. ستندال وهو في سن الخمسين - وعلى الرغم من ان طبقات من الشحم كانت تثقله بحيث استلزمت له كراسي تصنع بمواصفات خاصة - كان ما يزال قادراً على التحليق عالياً ومتابعة ظلال الرومانس « العالية » وعندما نُفيَ الى تشيفيتافيكيا فان ستندال القنصل العجوز في تلك المدينة كان ما يزال « يتعاطف » كما اعتاد ان يتعاطف وهو في العاشرة حينما اكتشف الشاعر ايوستو لاول مرة في ترجمة الكونت تريسّان - يتعاطف مع « كل ذلك الذي يشكل حكاية الحب والغابات (الاجمات وصمتها الرحيب) ومع السخاء » واولئك المطلعين على الدراسات الايطالية بحق ستندال قد يتذكرون مقالة بيترو باولو ترومبيو الموحية وهي بعنوان « ستندال الاريوستي » (في مجلة لاروتا عددي نيسان وايلول سنة ١٩٤٠) ولكن اذا كانت النبوءات والمشاهد الطبيعية في رواية دير پارم تستدعي ذكريات من « اورلاندو » للشاعر اريوستو فان حنان المؤلف ومشاركته الغنائية في حياة مخلوقاته المتخيلة ذاتها تذكرنا بالشاعر تاسو. و « ستندال التاسوي » يمكن ان يكون حقاً عنوان دراسة لم تكتب بعد وهي قد تظهر ببعض التفصيل كيف ان شخوص ستندال يتمسكون برؤية للحب لا تكون نشازاً في مدينة فيرارا تحت

حكم الفونسو الثاني[1]. وحينما نكون متصفحين لكتابات ستندال الخاصة بالسيرة الذاتية والاعمال المتخيلة فاننا على الدوام نتذكر النصيحة قدمها دافنه الى سيلفيا المترددة الخجلى في امينتا:

ربما لو أنك ذقت مرة واحدة
جزءً من الف جزء من المتعة
التي يذوقها قلب محب مكافيء
لقلت نادماً متنهداً
ضائع كل وقت
لا ينفق في الحب».

كل أعمال ستندال يبدو انها تحمل هذه الرسالة. وعلى الرغم من ان ستندال نفسه وغالبية شخوصه قد يكونون حاولوا عبثاً ان يجدوا هذا «القلب المكافيء» فانهم مع ذلك مقتنعون ان الوقت الوحيد الذي لا يكون ضائعاً هو ذلك الذي ينفق في خدمة الحب. من الافضل ان يموت المرء حباً مثل سالفياتي (في كتاب ستندال عن الحب) من ان لا يحوز ابداً ذلك النيل في الشعور الذي يجيء مع الاخفاق والذي يدع الانسان يبتهج حتى في اليأس والابطال الستنداليون كلهم يتعلمون كيف يبتسمون عَبْرَ الطريق الشاق.

لو وجب على ستندال ان يختار بين فيرتر وفالمون فانه كان سيختار فيرتر. هكذا في الاقل ما يؤكده هو. انه يستخدم بالتأكيد كل قدراته كمؤلف متسلط مسيطر على شخوصه وذلك من اجل الابقاء على ابطاله المتخيلين في حالة احباط. وهو يضعهم على الدوام في مواقف يكونون مخفقين في ان ينجزوا مشاريعهم الغرامية وذلك اما نتيجة خُرْقهم واما بسبب كونهم عمياً عن رؤية المشاعر الحقيقية لشريكهم. فلوسيان لوفان لا يدرك مطلقاً ان برودة السيدة دو شاستيليه الظاهرية نحوه ليست سوى عَرَض من اعراض استسلامها الوشيك. هذا العمى المزمن الذي يصبه ستندال كلعنةٍ على ابطاله الاثيرة عنده ينجم من غير شك عن حاجة غير واعية للتسويغ الذاتي. ولا شك ان سعياً وراء تعويض متخيل يكمن في اساس السخريات التي يلقيها

(١) من الجدير بالذكر انه وفقاً لستندال تكون المنطقة المثلى للحب هي سورينتو «موطن الشاعر تاسو» (كتاب «عن الحب» لستندال الفصل الرابع والعشرون).

بسخاء على كل المحبين الناجحين في رواياته. وبالتأكيد فان انعدام قدرتهم على احراز النصر يشكل علامة اخرى من امتيازهم المعنوي. ولكن المفارقة الساخرة التي يقوم بواسطتها بمصاحبة ازدرائهم لذاتهم تذهب الى ابعد من القضية البسيطة وهي قضية الاطراء او اللوم. فحينما يتهم ستندال لوسيان لوفان بالغباء فلا بد انه يستثير عذابات كان هو قد عرفها معرفة اكثر من جيدة. ولكن هذا الفك للمزاوجة بين شخصه هو وأبطاله يعرض نفسه دائماً على شكل تناقض ظاهر: فهو يوبخ ولكنه يبعث السلوان ايضاً في نفسه بالذات ولكن بطريقة غير مباشرة. ومن نقطة مراقبته القادرة على كل شيء يستطيع ان يتغلب على مذلة بطله وحراجته. فهو يستطيع ان يقابلها بسخريته ولكنه ايضاً بحمله الذي يتعلق بالتعويض. ويستطيع ان يستغل جهل بطله وبهذا يكون من وراء ظهره قد حول الاندحار الى نصر. فكلما ازداد جوليان خُرْقاً ازداد اذلاله لنفسه. وكلما ازداد اذلاله لنفسه صار خُرْقُهُ وخجله اعظم ولكن كذلك تصير فرصه للنجاح اعظم ايضاً. بواسطة دورة غريبة للخيال يصير العمى والانكسار هما شرط النجاح بالذات. وهو نجاح غريب حقاً فالبطل قد لا يستطيع مطلقاً ان يقطف ثماره ولكنه نجاح يتذوقه المؤلف الى اقصى ما يمكن من الامتلاء.

هذه المقدرة على التلاعب بخياله الخاص ومشاعره الذاتية هو، وهذه العادة في تمجيد اذلال الذات (على الرغم من الاحتقار المعلن من قبل ستندال للانخداع) هذان الامران يجعلان من العسير، في التحليل الاخير، ان نقدر تقديراً ملائماً وظيفة الحب في رواياته. بكل تأكيد فان القوى التي تعمل عملها في كتاباته ليست هي حب الاستطلاع العلمي ولكنها قوى التركيب المعنوي والشعري. والحب يشكل على الدوام تجاوزاً وذهاباً الى ما وراء قيود الجسد والحياة اليومية. انه القوة المانحة للرفعة التي تبعث الحياة في كل اعماله. ولكن هذه الدينامية التي تعبر عن نفسها في أغلب الاحيان من خلال السخرية المحيرة التي يتسم بها ستندال اتساماً هائلاً تشكل ايضاً تحدياً حقيقياً جداً للحياة. الحب في العالم الستندالي يتخذ ابعاد مجاز أوسع من الهرب – وهو هرب يصير مأساوياً بفعل ادراك القاريء ان لا أمل حقيقياً من قيام ستندال مراراً بنصب اشرعته ليسافر الى أقاليم الحلم. واذا

كان يحب ابطاله حباً، ربما كان اكثر من حب أي روائي لأبطاله، فليس ذلك بسبب انه يُوَحّد هويته معهم ولكن السبب بالضبط لأنه يعطيهم الحق في ان يكونوا عُمياً. ولا بُدَّ ان نضيف انهم لا يكونون عمياً الى امد غير محدود. فهم ايضاً يتعلمون، كما تعلم هو اولا ان لا يصدقوا ثم بعد ذلك يوهمون انفسهم ايهاماً ارادياً ويبتسمون في وجه الاخفاق. ولكن هناك شجاعة في تلك الابتسامة.

تسلل التواريخ المهمة

١٧٨٣	ولادة هنري بيل (ستندال) في غرينوبل.
١٧٩٦ - ١٧٩٩	يدرس ستندال في المدرسة المركزية في غرينوبل.
١٧٩٩ - ١٨٠٢	الوصول الى باريس. واذ يحمى من قبل قريبه بيير دارو فانه يحصل على مرتبة في الجيش ويغادر الى ايطاليا. المكوث في ميلانو كملازم ثان. لدى نهاية ١٨٠١ يعود الى باريس ولا يمضي زمن طويل حتى يستقيل من الجيش.
١٨٠٢ - ١٨٠٦	السنوات التي شكلته في باريس. هنري بيل يقرأ هيلفيسيوس وكـــابـــانيس وديستوت دو تراسي (المنظرين) ويدرس التمثيل ثم ينوي ان يصبح مؤلفاً مسرحياً. يلحق باحدى الممثلات الى مارسيليا.
١٨٠٦ - ١٨١٤	بيير دارو الذي هو الان رئيس قوميساريا الجيش يحصل لبيل على مركز اداري مهم في الجيش. يعين في المانيا. يصبح مدققاً في مجلس الدولة. يعود احياناً الى باريس حيث يحيا حياة الرجل المتأنق. يشارك في الانسحاب من موسكو (١٨١٢) في سنة ١٨١٤ يساعد في تنظيم دفاع عسكري عن دوفينيه.
١٨١٤ - ١٨٢١	يحيا حياة هاوٍ للفنون في ميلانو. يختلف على جماعات من الاحرار الايطـاليـين ويتمتـع بـالفن الايطـالي والموسيقى الايطالية. يبدأ كتاباً عن حياة نابليون. حب غير متبادل نحو ميتيلد ديمبوفسكي. اذ يكون موضع ريبة سياسياً يرغم على مغادرة ميلانو.

١٨١٥	كتابة حيوات هايدن وموتسارت وميتاستازي
١٨١٧	كتاب «تاريخ الرسم في ايطاليا» وكتاب «روما ونابولي وفلورنسه».
١٨٢١ - ١٨٣٠	حياة أدبية وإجتماعية في باريس. مصاعب مالية. اسفار الى انكلترا واسهامات في المطبوعات الانكليزية. مناقشات حول الرومانسية. بعض القضايا الغرامية المهمة.
١٨٢٢	كتابه «عن الحب».
١٨٢٣	كتابه «راسين وشكسبير القسم الاول وكتابه «حياة روسيني»
١٨٢٥	راسين وشكسبير القسم الثاني.
١٨٢٧	اولى رواياته «ارمانس»
١٨٢٩	كتابه «جولات في روما»
١٨٣٠	روايته «الأحمر والأسود»
١٨٣١ - ١٨٣٦	ستندال يصبح قنصلاً في مدينة تشيفيتافيكي. يكتب كتاباً عن سيرته الذاتية بعنوان «ذكريات الذاتية» وكتاباً اخر عن سيرته الذاتية تحت عنوان «حياة هنري برولار وكذلك روايته الناقصة «لوسيان لوقان» (وكل هذه الكتب نشرت بعد وفاته).
١٨٣٦ - ١٨٣٩	اجازة طويلة في باريس. يبدأ كتاباً جديداً حول «حياة نابليون» فترة غزيرة الانتاج.
١٨٣٧ - ١٨٣٩	حكايات ايطالية.
١٨٣٨	ذكريات سائح
١٨٣٩	رواية «دير پارم»
١٨٣٩ - ١٨٤١	يعود الى مدينة تشيفيتا فيكيا. يبدأ رواية لامييل (رواية غير كاملة).
١٨٤١	يعود الى باريس
١٨٤٢	يتوفى في باريس.

ملاحظات بشأن المحرر والمساهمين

ڤيكتور برمبير: محرر هذا الكتاب هو مؤلف كتاب «ستندال والطريق المائل» ومقالات عديدة حول ستندال. وهو ايضاً مؤلف كتاب عن ت. اس. اليوت وقد الف مؤخراً «البطل المثقف» دراسات في الرواية الفرنسية للسنوات ١٨٨٠ - ١٨٥٥ - يدرس حالياً في جامعة ييل.

ايريك اويرباخ: من كتاب الانسانيات البارزين وهو مؤلف كتاب «المحاكاة» الذي هو دراسة بارعة عن عرض الواقع في الأدب الأوروبي. ومع انه علامة كبير في امور القرون الوسطى، فهو يمتد ببصره ومعرفته الى عصور كثيرة. لدى وفاته في سنة ١٩٥٧ كان استاذ لغات الرومانس في جامعة ييل.

سيمون دو بوڤوار: السيدة الاولى بين الوجوديين الفرنسيين وهي تحتل مكاناً اساسياً في الحياة الثقافية الفرنسية. معروفة معرفةً واسعة برواياتها ومقالاتها.

ليون بلوم: الزعيم الاشتراكي الفرنسي الشهير ورجل الدولة وكان ايضاً كاتب مقالات جيد وناقداً أدبياً مرموقاً. وكتابه على ستندال وان كان قد كتب قبل عدة عقود من الزمن قد عَبَّدَ الطريق امام الكثير من النقد الأخير وظل طازجاً على نحو مدهش.

رايمون جيرو: مختص بالأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، وقد كتب على ستندال وبلزاك وفلوبير. وكتابه «البطل

اللابطولي » دراسة متينة واصيلة « للبورجوازية » في رواية القرن التاسع عشر. وهو يعد دراسة حول حركة « الفن للفن ». يدرس في جامعة ستانفورد.

ارفنغ هاو: ناقد أدبي معروف وهو مؤلف كتاب « السياسة والرواية » كما كتب دراسات متميزة على فوكنر وشيروود اندرسن. يكتب باستمرار في مجلتي نيو ريبوبليك وبارتزان ريفيو، والمطبوعات الاخرى. ارفنغ هاو يدرس في جامعة ستانفورد.

جود دي هوبرت: يدرّس الأدب الفرنسي في جامعة كاليفورنيا. دراساته عن بودلير وراسين وموليير وكذلك مقالاته الممتازة العديدة معروفة جيداً لدى البحاث في ميدانه.

جان بريفو: كاتب مقالات وروائي وناقد أدبي وكان واحد من المثقفين البارزين في جيله. قتله الالمان خلال احتلال فرنسا فلم يتح له ان ينجز وعده العظيم. وعمله بحق ستندال وكتاباته الكثيرة الاخرى وكذلك شجاعته لن تُنسى.

جان بيير ريشار: نشر كتابه النقدي الممتاز « الأدب والاحساس » في سنة ١٩٥٤ ومنذ ذلك الحين نشر كتاباً آخر تحت عنوان « الشعر والعمق » وهو تلميذ لجورج بوليه والنقاد الظاهراتيين الاخيرين وقد طبق على النقد الأدبي استبصاره السايكولوجي والفلسفي الحاد.

جان ستاروبينسكي: ناقد وبحاثة لامع ودراساته بحق مونتسكيو وجان جاك روسو جلبت له استحساناً واسع النطاق كما انه واحد من الشخصيات البارزة في الجيل الجديد من النقاد. ومقالته الرائعة على ستندال تشكل جزء من كتاب « العين الحية » وهو يعالج ايضاً كورناي

وراسين وجان جاك روسو. جان ستاروبينسكي استاذ في جامعة جنيف في سويسرا.

مارتن تيرنل: ناقد انكليزي بارز وقد كتب كتابة موسعة على الأدب الفرنسي. بين اعماله الاكثر شهرة كتبه: «اللحظة الكلاسيكية» و «الرواية في فرنسا» وحبه لستندال بعيد المدى وقد كرس مؤخراً له دراسة جديدة ايضاً في كتابه «فن الرواية الفرنسية» مارتن تيرنل كتب ايضاً كتباً على بودلير وجاك ريفيير.

مراجع مختارة

روبرت ام ادامز: ملاحظات حول روائي: نيويورك. مطبعة نونداي ١٩٥٩: كتاب ذكي ومتحد يصل بين السيرة والنقد الأدبي بطريقة اصيلة.

بول اربيليه: شباب ستندال: باريس ١٩١٩: دراسة وافية وممتعة تبعث على الاعجاب بشأن شباب ستندال.

موريس بارديش: ستندال روائياً، باريس، مطبوعات لاتابل روند (الطاولة المستديرة، ١٩٤٧ مناقشة عامة في غاية الذكاء والنضج لستندال روائياً وان كانت مشابهةً احياناً بموقف سياسي متحيز.

اندريه بيلي: «هذا العزيز ستندال» باريس، ١٩٥٨ سيرة سريعة الايقاع وموثقة توثيقاً جيداً.

جورج بلان: له كتابان على ستندال هما «ستندال ومشكلة الرواية» و «ستندال ومشكلات الشخصية، باريس ١٩٥٤ و ١٩٥٨ على التوالي. دراستان شاملتان وغالباً ما تكونان عميقتين حول فن ستندال وتعقيدات شخصيته.

ليون بلوم: «ستندال والروح البيلية» ١٩٣٠ دراسة عامة بديعة جداً فيها توكيد على السيرة وعلى ابطال ستندال النموذجيين.

فكتور برومبير: «ستندال والطريق المائل»، باريس ١٩٥٤. تحليل لسخرية ستندال وانساق حساسيته كما تظهر في رواياته.

جان دوتور: «رجل الحساسية» ١٩٦١ تأمل غير تقليدي تماماً و «ستندالي» جداً حول ستندال وحول مشكلات عامة عديدة تهم هذا الكاتب.

هاري ليفين: «نحو ستندال» ١٩٤٥: مقالة ذكية جداً وذات معلومات قيمة.

فيتوريو ديليتو: الحياة الثقافية لستندال، باريس ١٩٥٩: دراسة بديعة ذات طابع البحث تتناول ولادة فكرة ستندال وتطورها خلال سنوات تكوينه الاولى.

هنري مارتينو: «قلب ستندال» جزءان، باريس ١٩٥٢ و ١٩٥٣: افضل سيرة لحياة ستندال كتبها اعظم حجة في ستندال.

جان بريفو: الابداع لدى ستندال، باريس ١٩٥١ دراسة موحية الى اقصى حد عن كتابات ستندال مع توكيد على مشكلات الاسلوب والتكنيك الأدبي.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٤٦٨٧

ISBN ٩٧٧ ــ ٠١ ــ ١٠٩٨ ــ ١

٢٧٥ قرشـــاً

مطابع الهيئة المصـ